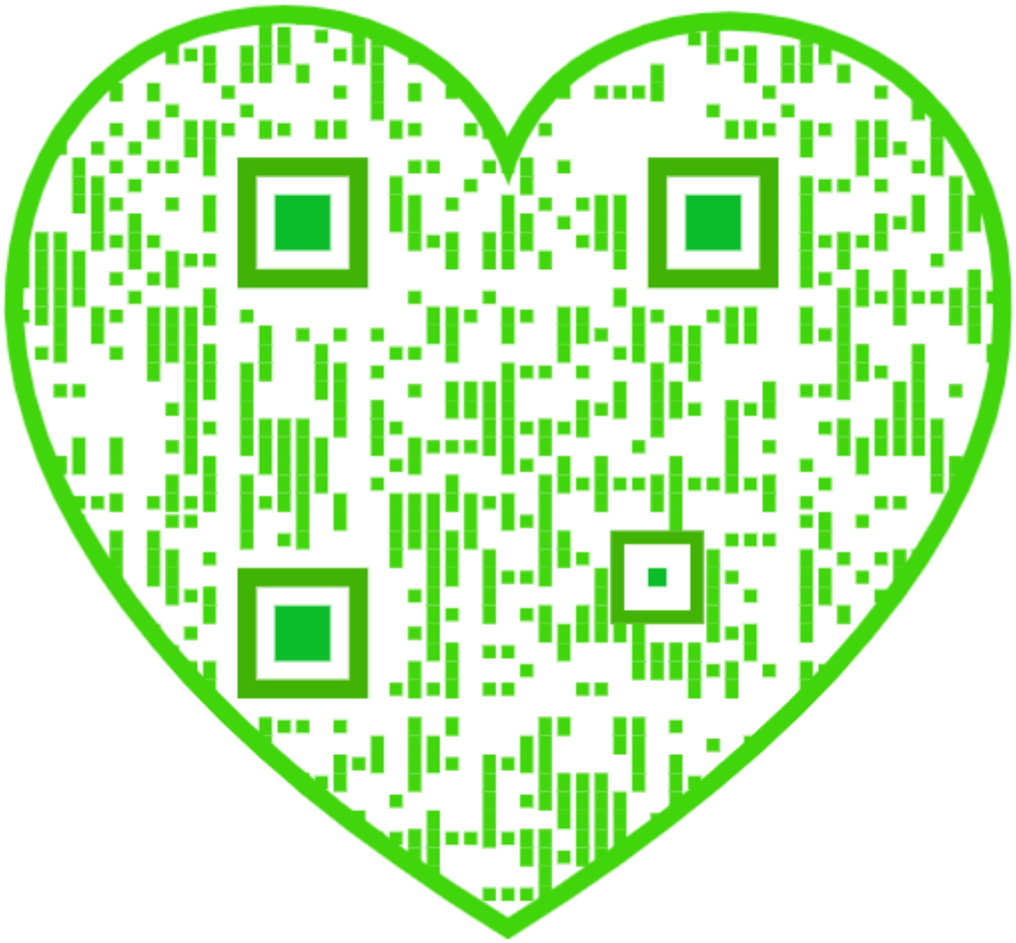
Acta Neerlandica 5

bron
Acta Neerlandica 5. Debreceni Egyetem, Debrecen 2007

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_act003acta06_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. ACTA NEERLANDICA



L.S.

De *Werkgroep Nederlands* aan de Universiteit van Debrecen is blij en trots het nummer 5 in haar reeks Acta Neerlandica te kunnen voorstellen. Dit nummer behandelt een onderwerp dat ons nauw aan het hart ligt: (post-)koloniale literatuur in het algemeen, de voormalige Nederlandse kolonie Indië (nu Indonesië) in het bijzonder, dat allemaal gepersonifieerd in leven en werk van de schrijfster Madelon Lulofs - en mét haar ook de Hongaarse connectie met dit alles in de figuur van haar collega, geliefde en echtgenoot László Székely.

Dr. Gábor Pusztai schetst een overzicht van Madelon Lulofs' leven in de inleiding; dan zijn de bijdragen ‘chronologisch’ gerangschikt, in die zin dat ze de tijdslijn van Madelon Lulofs' leven en werk volgen.

Voor deze bundel mochten we ons verheugen in bijdragen van specialisten ter zake uit Hongarije én de Lage Landen. We hopen op deze manier bij te dragen tot de studie en de herwaardering van Madelon Lulofs' creatieve werk.

dr. Gábor Pusztai, drs. Gert Loosen, red.

M. H. SZÉKELY-LULOFS

Gábor Pusztai
Inleiding

De beoordeling van het werk van Madelon Hermina Székely-Lulofs is zeer uiteenlopend. Voor sommigen is het slechts zwakke amusementslectuur, onnozel en quasi-psychologisch, voor anderen is het sensationeel, knap en boeiend.[1] Hoe is het mogelijk dat een schrijfster in de jaren dertig door het publiek wordt opgehemeld maar door de critici verguisd? In de jaren zeventig wordt ze door de literatuurhistorici geminacht en in de jaren tachtig herontdekt, herdrukt en geherwaardeerd, ten slotte herleeft haar werk dankzij Nederlandse filmmakers.

Jeugdjaren

Madelon Hermina Lulofs was de dochter van Claas Lulofs, een bestuursambtenaar in Nederlands-Indië. Claas Lulofs had in Leiden gestudeerd en was op drieëntwintigjarige leeftijd (1896), in dienst getreden van het Binnenlands Bestuur. Eerst was hij werkzaam geweest in Rembang, daarna in Atjeh. Tot 1907 had hij gediend bij het actieve bestuur. Bij generaal Van Heutsz stond hij hoog aangeschreven[2]. De eerste periode van zijn loopbaan bestond uit voortdurende overplaatsingen: 'Het leven bestond uit telkens weer inpakken, wegtrekken, aankomen en uitpakken.'[3]

Claas Lulofs werkte nog maar pas op Java toen zijn oudste dochter, Madelon Hermina, op 28 juni 1899 geboren werd. Zij zag het licht in het *Oranje Hotel* te Soerabaja. Zij was een jaar oud toen het hele gezin naar

Sumatra vertrok; haar vader werd opnieuw overgeplaatst, en wel naar Meulaboh, aan de westkust van Atjeh. Haar eerste levensjaren bracht zij met haar ouders op buitenposten door, vooral in Atjeh, waar oorlog heerste. In 1904 werd Claas Lulofs opnieuw overgeplaatst binnen Atjeh, naar Maninjau[4]. Daar woonden de civiele ambtenaren achter prikkeldraad en haar moeder sliep met een revolver onder het kussen. Haar vader was vaak wekenlang op inspectie. Dikwijls zag de vijf jaar oude Madelon hoe doden en gewonden de poort werden binnengedragen en hoe een patrouille het bivak verliet en dagen later terugkwam. Ze speelde als kind met inheemse soldaten en *kettingberen* (inheemse dwangarbeiders).

In 1905 verhuisde het gezin Lulofs naar Midden-Sumatra, naar de Menang-Kabau. In 1907 werd Claas Lulofs weer overgeplaatst, dit keer naar Buitenzorg[5]. Dat was het begin van een nieuwe periode in de carrière van Madelons vader en tegelijkertijd ook het begin van grote veranderingen voor de gezinsleden. Claas Lulofs zat niet meer in het actieve bestuur en daarom woonde het gezin ook niet meer in de buitengewesten, maar in het centrum van het koloniaal bestuur van Nederlands-Indië, in de 'beschaafde wereld'. Madelon ging hier naar de lagere school en het gezin ging zelfs een jaar met verlof naar Europa. De carrière van Claas Lulofs verliep voorspoedig. In 1909 was hij Adjunct-Adviseur, vier jaar later Waamemend-Adviseur en in 1916 werd hij tot Adviseur benoemd.[6]

In de tussentijd werd Madelon, nadat zij de lagere school had afgerond, naar Nederland gezonden. Op dertienjarige leeftijd kwam ze in Nederland om in Deventer de H.B.S. te volgen, waar ze bij haar grootouders kon logeren. Zij schreef prachtige opstellen die de aandacht trokken van haar leraar Nederlands, de heer Siliakus. Hij schreef brieven aan haar ouders om hen ervan te overtuigen, dat hun dochter een letterenstudie moest gaan volgen. Meneer en mevrouw Lulofs voelden daar echter niets voor.[7]

In 1915 werd Madelon naar Indië teruggeroepen. Haar moeder was ernstig ziek en Madelon moest de zorg voor haar jongere broers en zussen en voor het huishouden op zich nemen. Tijdens de Eerste Wereldoorlog nam een jonge man zijn intrek bij de familie Lulofs. Het was de broer van Madelons beste vriendin uit Deventer: Hendrik Willem Jacob Doffegnies. De reden voor zijn komst was dat vader Doffegnies besloten had dat zijn zoon notaris moest worden, maar de jongeman voelde daar niets voor. Om een saaie baan als notaris en de toom van zijn vader te ontlopen, besloot hij naar Indië te gaan. En omdat hij de familie Lulofs kende, kwam hij al gauw in Buitenzorg terecht, in het huis van Claas Lulofs.[8]

inlandse dwangarbeiders - ‘kettingberen’

het tappen van rubber

Het eerste huwelijk

Madelon en Hendrik werden verliefd op elkaar en in 1916 verloofden ze zich. Op 24 augustus 1918 werd, tot grote tevredenheid van haar ouders, het huwelijk voltrokken. Madelon was toen negentien jaar oud, ‘een onnozel ding’ schrijft ze later zelf. Het jonge paar vertrok naar Deli, waar Hendrik een betrekking had gevonden op een rubberplantage. Hij werkte bij de ontginning en dat betekende dat hij ver van de bewoonde wereld woonde, aan de rand van het oerwoud, en dat hij van 's morgens vroeg tot 's avonds laat aan het werk was. Híj vond het prachtig[9], maar voor zijn vrouw betekende dit bestaan iets heel anders: troosteloze monotonie, eindeloze eenzaamheid en het gevoel van volkomen verlatenheid.

Tezelfdertijd voltrok zich een breuk in de loopbaan van haar vader. Claas Lulofs werd ontslagen in zijn functie als Adviseur. Wat de precieze reden hiervan was, wordt nergens onthuld:

> ‘Toen, vrij plotseling, deed zich het een en ander voor, waarover wij hier niet kunnen uitweiden, doch als gevolg waarvan hij als adviseur aftrad en in 1918 - zeer tegen zijn zin - ter beschikking werd gesteld van den Gouverneur van Sumatra's Oostkust, teneinde als leider op te treden van een uit een door partikuliere ondernemingen in dat gewest samengesteld comité, ten behoeve van de Kolonisatie’.[10]

Claas Lulofs was verbitterd en vond dat hem onrecht was aangedaan. Dit bracht hij ook in een brief tot uiting: ‘Eerst mijn zo onrechtvaardige ontslag door de G.G. op instigatie van een z.g. Red. Commissaris, die zelf het grote, mooie werk op de buitengewesten tot stand gebracht niet vermocht te peilen’.[11] Twee jaar na zijn ontslag, op 1 april 1920, werd Nieuw-Guinea tot residentie verheven en kwam Claas Lulofs op zevenenveertigjarige leeftijd aan het hoofd ervan te staan. Hij werd door Gouverneur Generaal Van Limburg Stirum tot resident van Nieuw Guinea benoemd, omdat: ‘de Adviseur niet in alle dingen - inzonderheid de S.I. - ongelijk heeft gehad.’[12]

Hoewel het residentschap van Nieuw Guinea later door de ambtenaren van het B.B. als een soort straf werd aangezien, was het voor Claas Lulofs eerder een rehabilitatie. Dat hij toen in zijn eer werd hersteld, valt ook daaruit af te leiden dat hem als waardering voor zijn ‘ontzeggelijk veel

diensten' op 31 Augustus 1921 het *Ridderkruis in de orde van den Nederlandsche Leeuw* verleend werd[13] Hij zette zich op zijn nieuwe dienstplaats vanaf het begin volledig in voor zijn werk. Vrouw en kinderen liet hij achter in Sidney, want het ongezonde klimaat van het moerassige gebied zou hun gezondheid geen goed doen.

De aanvallen tegen zijn persoon namen echter ook in Nieuw Guinea niet af. Verschillende Indische kranten[14] beschuldigden hem ervan de oorzaak te zijn van de wantoestanden in Nieuw Guinea en betichtten hem van ondeskundigheid en plichtverzuim. Hij reageerde op deze aanvallen en probeerde zich te verdedigen, maar dat lukte slechts gedeeltelijk. Hij overleed in de nacht van 12 op 13 februari 1922 te Manokwari. (Hierover kunt u meer lezen in het eerste artikel van Frank Okker in deze bundel.)

Terwijl Madelons vader met het onrecht worstelde, bracht zij in 1919 haar eerste dochter in een koeliehospitaal ter wereld. Zij werd Mary Maud genoemd[15]. Een jaar daarna werd hun tweede dochter, Christine (Tineke), geboren. Voor haar werd de eenzaamheid en het eentonige bestaan steeds ondragelijker. Haar man was nauwelijks thuis en de zorg voor het huishouden en de opvoeding van de kinderen rustte geheel op haar schouders. Bovendien bleek in de loop van de tijd dat de twee niet bij elkaar pasten. Hij was zakelijk en nuchter, terwijl Madelon veel belangstelling had voor kunst en literatuur. Hij was daar helemaal niet in geïnteresseerd. Zij zei daarom ook in een interview:

> '(...) toen ik als jonggetrouwd plantersvrouwtje naar Deli ging, vond ik daar niemand, die mij een aansporing gaf om mijn talent tot ontwikkeling te brengen. Ik heb mij daar wel zeer eenzaam gevoeld en het was mij een vreugde, wanneer ik althans door het lezen van boeken enigszins met de cultuur in contact kon blijven.'[16]

In deze tijd en onder deze omstandigheden maakte zij kennis met een collega van haar man, de Hongaarse planter László Székely. (Over het tweede huwelijk van Madelon Lulofs kunt u meer lezen in het artikel van Gábor Pusztai en Gerard Termorshuizen in deze bundel.)

Het tweede huwelijk

Madelon Lulofs was toen medewerker van het weekblad *Sumatra*, gepubliceerd door drukker en uitgever Köhler&Co in de 'hoofdstad' van Deli, Medan. László Székely maakte voor *Sumatra* tekeningen en karikaturen, Madelon Lulofs schreef korte verhalen. Zij publiceerde ze onder het pseudoniem Christine van Eyck. De eerste publicaties van Madelon in *Sumatra* vormden tevens het begin van haar verhouding met Székely.[17]

Ze vertelde dit aan haar echtgenoot, die haar onmiddellijk met de kinderen naar Australië stuurde om de Hongaar te vergeten. Eerst logeerde zij er bij haar moeder en later bij haar broer, die sinds de benoeming van Claas Lulofs tot resident van Nieuw Guinea in Australië woonden. Zij verbleef een jaar lang in Black Rock bij Melbourne en keerde toen terug naar Deli. Haar gevoelens voor Székely waren echter onveranderd.

Na haar teugkeer besloot Székely met vervroegd verlof naar Europa te gaan, omdat naar zijn mening hun verhouding uitzichtloos was. Madelon ging naar Medan om afscheid van hem te nemen. Van te voren had ze haar echtgenoot hierover ingelicht. In Medan ging ze naar *Hotel De Boer*, waar ze Székely in de eetzaal ontmoette. Doffegnies stapte daarop naar de notaris om echtscheiding aan te vragen. Vervolgens ging hij naar *Hotel De Boer* en maakte in de eetzaal, in het openbaar, een scène.

Na deze gebeurtenis ging László Székely natuurlijk niet met verlof. Tijdens de afwikkeling van de scheiding logeerde Madelon bij een vriend. Doffegnies stond erop dat de voogdij over de kinderen aan hem werd toegewezen; alleen onder deze voorwaarde ging hij akkoord met de scheiding.[18] Hun scheiding werd een schandaal in Deli, de hele blanke gemeenschap was verontwaardigd.[19] Niet zozeer omdat er overspel was gepleegd, maar omdat dit in het openbaar bekend was gemaakt. Dit was slecht voor het imago van de blanke gemeenschap van Deli.

Doffegnies kreeg inderdaad de voogdij, de scheiding werd uitgesproken en daarop vertrok Madelon Lulofs met Székely naar Hongarije. Ze trouwden in Boedapest op 10 september 1926. Doffegnies stuurde de kinderen naar zijn moeder in Den Haag, ging zelf met verlof en maakte een wereldreis. Tijdens die wereldreis ontmoette hij een Canadese (E. Bastedo) met wie hij hertrouwde en gelukkig werd.

Het nieuwbakken echtpaar Székely kwam na een jaar, in 1927, terug naar Deli. Bij deze beslissing speelden waarschijnlijk financiële

László Székely op Sumatra omstreeks 1925 (met aapje Jimmy)

overwegingen een belangrijke rol. Székely kwam op dezelfde ontginning te werken als Doffegnies.[20] Madelon kreeg in maart 1929 haar derde kind, *Clothilde Malvina.* Zij werd gewoonlijk *Ketjil* genoemd, wat in het Maleis *kleintje* betekent.

Het nieuwe verblijf in Deli was geen succes. Székely werd gepasseerd bij promoties. Waarschijnlijk werden de Székely's uit de blanke gemeenschap van Deli gestoten en werd daardoor hun situatie op Sumatra onmogelijk gemaakt. In 1930 vertrokken zij voorgoed naar Europa.

De Hongaarse jaren

Het echtpaar Székely ging in de binnenstad van Boedapest wonen. Ze kochten een appartement op de Andrássystraat, in de chique buurt van de Hongaarse hoofdstad. Het ging hen aanvankelijk financieel voor de wind; ze kochten ook nog een zomerhuisje in Mátyásföld, vlakbij Boedapest. Het geld raakte echter snel op. Ze hadden slechts een bescheiden kapitaal uit Nederlands-Indië kunnen meenemen, dat niet genoeg was om te kunnen rentenieren. Bovendien had Székely hun kapitaal waarschijnlijk in een vage onderneming gestoken, waarmee hij in korte tijd veel geld hoopte te verdienen. Dat mislukte en dientengevolge raakte het echtpaar een groot gedeelte van hun vermogen kwijt.[21] De enige mogelijkheid om geld te verdienen zagen ze in literaire bezigheden. Al gauw stortten ze zich allebei op het schrijven. Gebrek aan geld was ook de reden dat Madelon naar Nederland ging om over eventuele publicaties te spreken met H. Robbers, hoofdredacteur van *Elsevier*:

> ‘En als ik niet geweten had dat mijn man een Hongaar is en toen net als alle Hongaren de meest fantastische ideeën in zijn hoofd had en aan het uitvoeren was om “veel geld in een korte tijd” te verdienen en als ik niet zoo de diepste afgrond van deze “korte tijd” had gezien, dan was ik gewoon de Spuistraat weer uitgelopen, zonder U ooit gezien te hebben.’[22]

Reeds in de jaren twintig maakte Madelon kennis met Annie Salomons, die indertijd te Medan woonde. Nadat Madelon een paar verhalen naar uitgevers in Nederland had gestuurd en geen positieve reactie mocht ontvangen, raadde Annie Salamons haar aan om eens een roman over Nederlands-Indië te schrijven. Madelon nam in 1930 contact

op met Herman Robbers, en kort daarna werd een verhaal van haar hand in *Elsevier* geplaatst. Robbers was enthousiast en vanaf die tijd schreef zij regelmatig verhalen voor dit tijdschrift. Zij reisde geregeld naar Nederland om er lezingen te houden, interviews te geven en aan de uitgave van haar eerste boek *Rubber* te werken, dat in 1931 bij uitgeverij Elsevier verscheen.

Rubber 'sloeg in als een bom'[23] en maakte zijn auteur op één slag bekend in heel Nederland en daarbuiten. Maar niet iedereen was blij met het boek van de jonge schrijfster. Menno ter Braak en Edgar Du Perron, de redacteurs van het tijdschrift *Forum*, boorden *Rubber* (en ook haar latere werk) de grond in. Ze maakten haar en haar werk belachelijk. Het boek deed veel stof opwaaien ook omdat daarin allerlei misstanden in Deli aan de kaak werden gesteld. De koloniale wereld was verontwaardigd. *Rubber* werd een bestseller, werd verfilmd en zelfs ten tonele gevoerd. Bij de honderdste opvoering was de schrijfster aanwezig. (In het artikel van Olf Praamstra in deze bundel kunt u meer over *Rubber* lezen.)

In 1932 kwam *Koelie* uit, ook bij *Elsevier.* (Herbert Van Uffelen schreef in deze bundel over de roman *Koelie*.) Ook dat werd een succes. Weer een jaar later verscheen *Emigranten en andere verhalen*, en het jaar daarop, in 1934, kwam *De andere wereld* uit. Ondanks deze hoge productiviteit was Madelon in deze tijd vaak ziek. Soms moest ze vanwege haar ziekte een reis uitstellen. De artsen wisten niet wat haar mankeerde. De ene keer stelden ze een maagkwaal vast, de andere keer beweerden ze dat zij last van haar zenuwen had.[24]

Intussen was László Székely actief in Boedapest. Vanaf 1930 verschenen van zijn hand novellen, verhalen en artikelen in verschillende Hongaarse kranten, dag- en weekbladen. Alles wat hij schreef had betrekking op Nederlands-Indië. In 1935 publiceerde hij zijn boek *Öserdöktöl az ültetvényekig* (*Van oerwoud tot plantage)* bij uitgeverij *Dante* in Boedapest. Nog in hetzelfde jaar kwamen een Nederlandse en Duitse vertaling uit. De ontvangst in Nederland was gematigd enthousiast. In Indië werd het boek bijzonder fel aangevallen.

Van Madelon werd in 1935 een verhalenbundel uitgegeven onder de titel *Vizioen*, dat in de serie 'Kleine juweeltjes van de Nederlandse keurboekerij' verscheen. Een jaar later verscheen *De hongertocht*, waarin zij veel herinneringen uit haar kinderjaren in Atjeh had verwerkt. Dit wordt wel haar beste boek genoemd. In 1996 werd door de NCRV een televisieserie gemaakt van deze roman, met de titel *In naam der*

Koningin.

Het laatste bedrijf uit 1937 was het laatste werk dat ze in Hongarije schreef. De financiële situatie van het echtpaar Székely-Lulofs was na de eerste publicaties van Madelon weer helemaal in orde. Het gezin kocht een auto en nam weer personeel in dienst.[25]

Haar ex-man besloot in verband met de zorgwekkende ontwikkelingen in Europa naar Canada te emigreren. Maar het was nog niet zo eenvoudig om een visum te krijgen. Daarom vroeg hij aan Madelon of zij in de tussentijd voor hun dochters wilde zorgen. Zo kwamen Mary Maud en Christine naar Boedapest en verbleven er een jaar. Het was de eerste keer na de scheiding met Doffegnies dat Madelon langere tijd met haar dochters kon doorbrengen.[26]

Naast het schrijven van oorspronkelijk werk, hield het echtpaar Székely-Lulofs zich intensief bezig met vertalen: van het Hongaars naar het Nederlands en omgekeerd. Dit vertaalwerk is van zeer groot belang geweest voor de literaire betrekkingen tussen Nederland en Hongarije in het Interbellum. Zij waren al vanaf het begin van de jaren dertig met vertalen bezig, vooral uit het Hongaars in het Nederlands. Ze gaven de voorkeur aan Hongaarse auteurs die in die tijd erg bekend waren.

De Székely's hadden niet alleen via hun vertaalwerk contacten met Hongaarse literaire kringen. Uit de correspondentie van Madelon Lulofs met Robbers blijkt dat ze met Dezső Kosztolányi ook persoonlijk bevriend waren. Kosztolányi was een van de leidende figuren in het Hongaarse literaire leven van toen. Hij was voorzitter van de P.E.N. in Hongarije en hij werkte als dichter, schrijver, journalist en vertaler.

In Nederland

In 1938 namen Székely's de beslissing om naar Nederland te verhuizen. De Székely's voelden het dreigende oorlogsgevaar aan en wilden bij een eventuele oorlog naar Nederlands-Indië uitwijken. Ze vestigden zich in een pension te Bloemendaal. Toen in de meidagen van 1940 de Duitsers zonder oorlogsverklaring Nederland binnenvielen en binnen vijf dagen het land veroverden, werd Nederland voor László Székely te gevaarlijk. Hij was joods en dat was gevaarlijk in een land waar SS en Gestapo de dienst uitmaakten. Hij vond het beter om naar Hongarije terug te keren, omdat hij dacht dat hij daar veiliger was.

Madelon Hermina Székely-Lulofs

Székely had gelijk toen hij erop rekende dat hij in Hongarije een deportatie beter kon ontlopen dan in Nederland. Bovendien wilde hij zijn vrouw en Ketjil niet in gevaar brengen door zijn aanwezigheid. Teruggekeerd in Budapest hervatte hij zijn werk als journalist, schrijver en vertaler. Hij publiceerde regelmatig in verschillende Hongaarse kranten, tijdschriften, week- en dagbladen. In 1942 verscheen zijn tweede boek, *Rimboe*, dat eerst als feuilleton werd gepubliceerd in een van de grootste Hongaarse kranten.[27] Zijn boek werd uitgebreid besproken in verschillende kranten en tijdschriften. Een Duitstalige krant van Budapest huldigde Székely op de volgende manier:

> 'Székely ist ein ausgezeichneter Journalist: sein Buch wurde aus dem Geiste des Journalismus obersten Sinnes geboren. Alles ist darin vereint, was den heutigen Leser zu fesseln vermag (...).'[28]

Székely was in deze tijd vaak ziek. Hij moest dikwijls naar het ziekenhuis ter behandeling van hartkwalen.

Na het vertrek van Székely uit Nederland kocht Madelon een huis aan de Wustelaan in Santpoort. Zij leefde in voortdurende angst omtrent Ketjil en een Hongaarse onderduiker, Vilmos Palotai, die zij in haar huis verborgen hield. Palotai was cellist in een Hongaars strijkkwartet dat illegaal optrad. Zij had door haar tweede huwelijk de Hongaarse nationaliteit verkregen en als Hongaarse mocht zij haar radio behouden. Later moest zij haar huis verlaten in verband met de aanleg van de *Atlantikwall*.[29]

László Székely wist de Gestapo te ontlopen en overleefde de oorlog. Hij was van plan naar Nederland terug te keren. Dat bewijst een brief die Madelon Székely-Lulofs eind mei 1945 ontving:

> 'Geachte mevrouw Székely-Lulofs,
> Hierbij een gedeeltelijke lijst van gedeporteerde Hongaars- Nederlanders en statenlozen die langen tijd in Nederland geleefd hebben, hun familieleden in Nederland moesten achterlaten en hun hele bestaan in Nederland opgebouwd hadden. En hun hele verlangen gaat uit om weer zo spoedig mogelijk naar Nederland mogen terugkeren. Omdat Nederland hun tweede vaderland, zij door Duits geweld verlaten moesten, alles achterlaten moesten en verbannen naar Hongarije werden. Hier volgt de onderstaande lijst

van gedeporteerden welke terug willen keren naar Nedeland:

1. Székely László
2. Dr. Tauber en familie
3. Dr. Taubmann en familie

(...) Met vriendelijk verzoek om bij de juiste instanties stappen te doen om onze terugkeer te bewerkstelligen, bij voorbaat onze hartelijkste dank betuigende verblijven wij met de meest hoogachting. Namens de opgenoemde families: (...)
(handtekening onleesbaar)'[30]

De terugkeer zou Székely zeker gelukt zijn, als hij niet op 14 april 1946 in Boedapest aan een hartaanval overleden was, op de vooravond van zijn vertrek naar Nederland.

Madelon Székely-Lulofs werkte na de oorlog voor *Elsevier* en voor *De Groene Amsterdammer*. Ketjil worstelde na de bevrijding voortdurend met het probleem dat zij halfjoods was. Zij emigreerde ten slotte naar Israël. De oudste dochter van Madelon bleef na de oorlog in Canada, terwijl haar andere dochter, Christine, in 1947 naar Nederland terugkeerde. Er verschenen nog twee boeken van Madelon Lulofs: *Onze bedienden in Indië* in 1946 en *Tjoet Nja Din* in 1948. Dit laatste boek - over een Atjehse vorstin die het verzet leidde tegen de Nederlandse overheersers - werd verboden. (Meer hierover kunt u lezen in het artikel van Judit Gera in deze bundel.) Het verschijnen van de roman viel namelijk samen met de politionele acties van Nederland in Indonesië. De Nederlandse regering beschouwde het boek als propaganda voor de Indonesische nationalisten. Naast dit werk vertaalde zij nog enkele boeken uit het Engels en uit het Hongaars, schreef artikelen, nam interviews af en werkte bij *Margriet*. In dit damesblad was haar laatste Indische roman tussen 20 september 1952 en 11 april 1953 onder de titel *Storm in haar hart* verschenen. Deze roman werd door Olf Praamstra en Gerard Termorshuizen bezorgd en ingeleid en bij de KITLV uitgeverij in 2001 onder de titel *Doekoen* uitgegeven.

Op 22 mei 1958 overleed zij plotseling aan een hartaanval. In haar woning op de Beethovenstraat in Amsterdam werd een Hongaars testament gevonden waarin zij alles aan Ketjil naliet. Later bleek het testament niet geldig te zijn omdat zij na de dood van haar man de Hongaarse nationaliteit verloren had. Desondanks hebben de twee oudere halfzussen zich moeite getroost om te bewerkstelligen dat Ketjil wel de

erfgename werd. Zij bleek echter spoorloos te zijn verdwenen.

Madelon Lulofs en de Indische letterkunde

Na de Tweede Wereldoorlog was de beoordeling van het schrijverschap van Madelon Lulofs eerder negatief. Dat was vooral te wijten aan het feit dat na de oorlog juist Du Perron en Ter Braak, beide overleden in mei 1940, en hun opvattingen over literatuur nog steeds als maatgevend golden. En deze twee critici hadden in de jaren dertig Madelon Lulofs het scherpst aangevallen! Het is dus geen wonder dat over haar grote stilte heerste. Wanneer Rob Nieuwenhuys in zijn *Oost-Indische Spiegel* (opgedragen aan E. Du Perron) besproken had, deed hij dat in het hoofdstuk: *De jonge Hollandse vrouwtjes*. Hij was niet bepaald positief over haar werk.[31]

Een herwaardering van het werk van Madelon Lulofs begon pas in de jaren tachtig. Hierin speelde Rudy Kusbroek een belangrijke rol. Hij pleitte ervoor dat Madelon Lulofs haar plaats onder de klassieke auteurs van de Indische literatuur kreeg.[32] In zijn boek *Het Oostindisch kampsyndroom* uit hij de mening dat Lulofs de lezer ook na vijftig jaar weet te boeien.[33] Hij wees erop dat het feit dat deze schrijfster na 1945 op de achtergrond bleef eerder te wijten was aan de postume overmacht van Du Perron en Ter Braak in de Nederlandse letteren, dan aan de literaire kwaliteit van haar werk.[34] Het was dus Kousbroek die met zijn artikelen en boeken de weg van de literaire rehabilitatie van Székely-Lulofs heeft bewerkstelligd. In de jaren negentig werden haar werken (en ook die van haar man) opnieuw uitgegeven. Dat Madelon Székely-Lulofs ook in de 21^{e} eeuw actueel blijft, bewijst het feit dat haar reeds genoemde laatste roman *Doekoen* in één jaar tijd drie keer werd herdrukt en dus een groot succes werd.[35]

Eindnoten:

1 Wijngaard, Cock van den: Medelon Lulofs (1899-1958). Vrouw van Deli. in: BZZLLETIN 110. (november 1983) p. 52.
2 Oldenbarnevelt, H.J.A. Raed van: In memoriam - Claas Lulofs. In: Koloniaal Tijdschrift (11e jg. No. 2.) maart 1922. p. 145-151.
3 Galen, John Jansen van: De vrouw achter Rubber. In: Haagse Post, 13-7-1985.
4 Idem.
5 Idem.
6 Oldenbarnevelt, H.J.A. Raed van: In memoriam - Claas Lulofs. In: Koloniaal Tijdschrift (11e jg. No. 2.) maart 1922. p. 145-151.
7 Owen, P.J. van: Een onderhoud met Mevr. Székely-Lulofs. In Den gulden winckel. November 1932 (No. 371.)
8 Galen, John Jansen van: De vrouw achter Rubber. In: Haagse Post, 13-7-1985.
9 Idem.
10 Oldenbarnevelt, H.J.A. Raed van: In memoriam - Claas Lulofs. In: Koloniaal Tijdschrift (11e jg. No. 2.) maart 1922. p. 145-151.
11 Deze brief maakt deel uit van de collectie van het Letterkundig Museum in Den Haag.

12 Oldenbarnevelt, H.J.A. Raed van: In memoriam - Claas Lulofs. In: Koloniaal Tijdschrift (11e jg. No. 2.) maart 1922. p. 145-151.
13 Oldenbarnevelt, H.J.A. Raed van: In memoriam - Claas Lulofs. In: Koloniaal Tijdschrift (11e jg. No. 2.) maart 1922. p. 145-151.
14 Ondermeer het Soerabajaasch Handelsblad van 23 december 1921 en 31 januari 1922.
15 Galen, John Jansen van: De vrouw achter Rubber. In: Haagse Post, 13-7-1985.
16 Bij: Mevrouw M.H. Székely-Lulofs, Over: Het schrijversvak. In: Morks Magazijn, mei 1939 p. 225-236.
17 Galen, John Jansen van: De vrouw achter Rubber. In: Haagse Post, 13-7-1985.
18 Galen, John Jansen van: De vrouw achter Rubber. In: Haagse Post, 13-7-1985.
19 Hooren, Cees van: Als je in verleden verdrinkt. In: Provinciale Zeeuwse Courant 6-3-1992
20 Galen, John Jansen van: De vrouw achter Rubber. In: Haagse Post, 13-7-1985.
21 Brief van M.H. Székely-Lulofs aan de heer Robbers, Budapest, 10 december 1931. Collectie Letterkundig Museum Den Haag
22 Brief van M.H. Székely-Lulofs aan de heer Robbers, Budapest, 10 december 1931. Collectie Letterkundig Museum Den Haag
23 Kousbroek, Rudy: Straffeloos overspel op Brastagi. In: NRC-Handelsblad 13-3-1992.
24 Brief van M.H. Székely-Lulofs aan de heer Robbers, Budapest, 6 januari en 10 oktober 1932. Collectie Letterkundig Museum Den Haag.
25 Brief van M.H. Székely-Lulofs aan de heer Robbers, Budapest, 10 december 1931 en 22 juni 1936. Collectie Letterkundig Museum Den Haag.
26 Galen, John Jansen van: De vrouw achter Rubber. In: Haagse Post, 13-7-1985.
27 Deze krant was de Pesti Napló. Rimbu verscheen tussen 25 december 1938 en 6 april 1939 in vierentachtig afleveringen.
28 Pester Lloyd (Abendblatt) 4 augustus 1942.
29 Galen, John Jansen van: De vrouw achter Rubber. In: Haagse Post, 13-7-1985.
30 De brief maakt deel uit van de collectie M.H. Székely-Lulofs van het Letterkundig Museum in Den Haag.
31 Nieuwenhuys, R.: Oost-Indisch Spiegel. Querido, Amsterdam 1978. p. 604.
32 Kousbroek, R.: Het vertrek van de Grotius. In: *NRC-Handelsblad*, 18-6-1982
33 Kousbroek, R.: Het Oostindisch kampsyndroom. Meulenhoff, Amsterdam, 1992. S. 77.
34 Idem. P. 82.
35 Baay, R.: Perikelen rond Rumphius' Ambonsche historie. In: *Indische Letteren* September 2001. S.115-124.

Frank Okker

Vissen vangen in een vulkaan
De bewogen jeugd van Madelon Székely-Lulofs

Op welke wijze maakte Claas Lulofs, vader van de latere schrijfster Madelon, in de nacht van zondag 12 op maandag 13 februari 1922 een einde aan zijn leven? Was zijn dood het gevolg van een rondje Russische roulette? Of koos hij voor het traditionele touw?

Vast staat dat de tragedie zich voltrok bij zijn residentwoning in Manokwari op Nieuw-Guinea, waar de achtenveertigjarige Lulofs ver van zijn naaste verwanten woonde. Zijn vrouw bevond zich met drie van hun kinderen in Australië. En hun oudste dochter Madelon leefde met haar gezin op een rubberplantage in Deli, Noordoost-Sumatra.

Die duistere, slechts door sterren en maan verlichte nacht vormt de tegenhanger van een andere nacht, die van 24 juni 1899, toen zelfs de maan niet scheen. Ook die keer was Lulofs gescheiden van zijn vrouw. Hij werkte nog als aspirant-controleur in de residentie Rembang op Java. Aangezien zijn afgelegen standplaats geen medische voorzieningen kende, had hij enige dagen eerder zijn hoogzwangere vrouw Saar Dijckmeester naar Soerabaja gebracht. In deze stad nam zij haar intrek in een hotel dat enkele kamers gereserveerd had voor blanke vrouwen die uit het binnenland overkwamen om er van hun kind te bevallen.

Het bleek een kleine en armzalige gelegenheid die de naam hotel amper verdiende. In de kraamkamer stond uitsluitend het hoogstnodige: enkele typisch Indische ijzeren bedden met spijlen, een wastafel, een zitje en een staande kapstok. Aan een ijzerdraad in het plafond hing een zoet walmende petroleumlamp die, zodra het donker werd, duizenden insecten aantrok.

Magdalena Hermina ofwel Madelon, het eerste kind van het echtpaar Lulofs, werd geboren in een smoorhete nacht. Dat was in het altijd warme Soerabaja niets bijzonders. Maar het werd ook een buitengewoon rumoerige nacht, want al ruim voor het moment van de geboorte bleek er sprake van een maansverduistering. De vele Chinese inwoners van de stad geloofden dat boze geesten bezig waren de maan te verslinden. Om dat onheil af te wenden stroomden ze massaal naar buiten. Alle Chinese vaders moesten proberen zo snel mogelijk zeven maal de zeven bruggen van de stad over te gaan, in gezelschap van hun gezin. Negenenveertig keer over dezelfde brug mocht ook. Tijdens die tocht trachtten ze zoveel mogelijk geluid te maken. Zo bracht Saar Lulofs-Dijckmeester om drie uur 's nachts haar kind ter wereld op een moment dat buiten langs de flinterdunne muren van het hotel nog steeds de opgewonden schreeuwende en op gongs, bekkens en pannen slaande Chinezen heendraafden. In dat helse kabaal hielpen een zwaar bezwete Europese dokter en een Indo-Europese vroedvrouw onder het opgeslagen muskietengordijn met de bevalling, terwijl op de witgekalkte muren de *tjitjaks*, hagedisjes, volop jacht maakten op muggen, vliegen, torren en vliegende mieren.

Madelon zou die bevalling in een hotel als symbolisch beschouwen voor het leven van reizen en trekken dat haar nog te wachten stond. Maar het tumult dat haar geboorte begeleidde, zou voor haar bestaan minstens even karakteristiek blijken.

Claas Lulofs mocht zijn standplaats niet verlaten en ontbrak daardoor bij de bevalling. Om zijn eenzame vrouw toch enigszins bij te staan, vroeg hij een bevriende advocaat in Soerabaja om Saar uit zijn naam geluk te wensen wanneer het kind geboren was. Lulofs vriend vervulde zijn opdracht op een geheel eigen wijze. Hij pakte twee kaartjes en schreef op beide een gelukwens: de eerste namens de vader, de andere uit zijn eigen naam. Op het moment dat de dokter zich naar het ziekenhuis begaf, overhandigde hij beide kaartjes aan zijn huisbediende. De Javaan kreeg het consigne om onder het op stenen neuten (palen) gebouwde hotel te kruipen tot onder de kamer van de aanstaande moeder. Op die plaats moest hij rustig afwachten tot hij uit de geluiden boven hem kon afleiden dat de geboorte een feit was. Op dat moment zou hij de gelukwensen door een spleet in de vloer schuiven. En zo gebeurde het dat toen Madelon voor het eerst in bad werd gedaan, er plotseling midden in de kamer twee felicitatiekaartjes op de grond lagen.

Na haar geboorte bleven Madelon en haar moeder nog tien dagen in

het hotel. Vervolgens gingen ze naar de ambtswoning in het Rembangse, een kleine bungalow. Wanneer je tussen de palmen in de voortuin stond, kon je dwars door het huis heen de geiten op het achtererf zien. Dit huis zou het decor vormen voor haar boek *Onze bedienden in Indië* (1946).

Durf en eigenzinnigheid

Vier maanden later, eind oktober 1899, vertrok het prille gezin naar Meulaboh, aan de westkust van Atjeh. Het werd de tweede Indische standplaats voor de aspirant-controleur. Claas Lulofs was gewend aan een leven van regelmatig verhuizen, want zijn vader Sicco was dominee en wisselde nogal eens van gemeente. De echtgenote van Sicco, Madelon Adama van Scheltema, bracht de letteren binnen de familie. Haar broer Frits trouwde met Hinne, de zuster van Sicco; hun oudste zoon was de bekende socialistische dichter Carel.

Claas Lulofs, die in 1873 in Broek op Langedijk geboren werd, maakte met zijn ouders een kleine ronde door Nederland: Winterswijk, Koog aan den Zaan en Deventer. In die laatste stad viel hij op door zijn durf en eigenzinnigheid. Als middelbare scholier zag hij dat er een kind in de IJssel gevallen was. De jongen sprong direct in het water en zette het kind weer op de oever, temidden van een grote schare toeschouwers. Het publiek maakte aanstalten hem te huldigen, maar Claas stelde geen prijs op eerbetoon. Hij probeerde zich uit het gedrang los te maken, wat hem niet lukte. Daarop sprong hij opnieuw in de rivier en zwom naar de overkant, waar hij met zijn kletsnatte pak in de weilanden verdween.

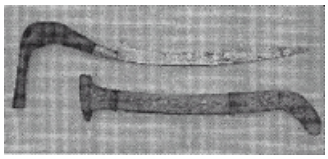
Op zijn negentiende behaalde hij, nog steeds in Deventer, zijn diploma Gymnasium-B. Aansluitend studeerde hij rechten in Leiden. Ook daar trok het water, want hij toonde zich een vaardig roeier. Hij moest echter al snel de universiteit verlaten, waarschijnlijk wegens een vechtpartij. Claas Lulofs studeerde verder in Delft, maar voltooide zijn studie niet.

Twee maanden voor zijn vertrek naar Nederlands-Indië als ambtenaar van het Binnenlandsch Bestuur trouwde hij met de twintigjarige Sarah Christina Dijckmeester, op 23 september 1896 in Deventer. Zij was de dochter van een kantonrechter en later liberaal kamerlid; haar moeder overleed al voor haar dertigste aan de tering. Saar en Claas Lulofs moeten een imposant paar hebben gevormd. Zij mat meer dan een meter tachtig en hij stak nog ruim boven haar uit.

In Atjeh bleek het in 1899 nog buitengewoon onrustig. Het jaar

kratermeer in Maninjau (bron: www.maninjau.nl)

Minangkabause woningbouw



rentjong (Atjehse kris)

daarvoor had de nieuwe militair gouverneur J.B. van Heutsz een grote expeditie van het Nederlands-Indische leger geleid tegen de opstandelingen in het gewest. Verscheidene Atjehse hoofden hadden zich bij die gelegenheid overgegeven. En in februari was de gevreesde volksleider en avonturier Teukoe Oemar gedood, vlak bij Meulaboh, de nieuwe standplaats van aspirant-controleur Lulofs en zijn gezin.

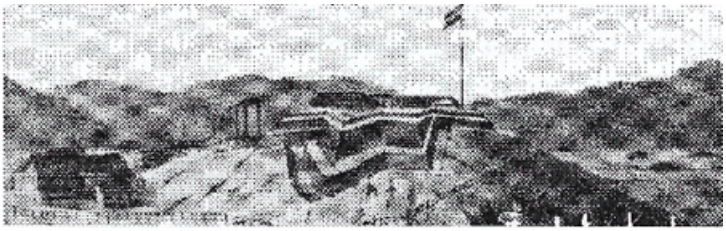
De militaire expedities gingen door en hoewel Lulofs een burgerambtenaar was, nam hij aan veel tochten deel. Hij toonde zich een man met een groot plichtsbesef, onverschrokken, op het roekeloze af. Zo vergezelde hij in 1900 een colonne militairen die per schip naar het zuidelijker gelegen Seunagan gingen. Na een reis over een onstuimige zee bereikten de soldaten in de sloepen ondanks een hevige branding de kust. Lulofs meldde zich wat later bij de kapitein, omdat hij aan boord nog wat schrijfwerk had verricht. Deze weigerde hem echter nog een sloep ter beschikking te stellen. Daarop klom Lulofs de trap naar de brug op, sprong in het kolkende water en zwom met krachtige slagen naar de wal. De militairen op de kant pakten hun kijkers om de zwemmer te volgen, die telkens achter de hoge golven verdween. Op het moment dat hij uit de branding kwam, werd hij door een zware golf gegrepen en op de onherbergzame kust gesmakt. Lulofs stond direct op om te laten zien dat hij ongedeerd was.

Tijdens een andere tocht, in mei 1901, bij het aanhouden van een inheemse man trok deze plotseling een *rentjong*, een Atjehse kris (soort dolk). Hij bracht Lulofs een dusdanige verwonding toe dat zijn ingewanden te voorschijn kwamen. Tot verbazing van de omstanders raakte hij niet in paniek, maar schoot de aanvaller meteen neer. Anderen verbaasden zich erover dat hij de verwonding snel te boven kwam. Het incident leverde hem een eervolle onderscheiding op, een promotie en de waardering van twee mannen met wie hij vaker te maken zou krijgen, Van Heutsz en zijn rechterhand, Hendrikus Colijn. Dat hij aan dezelfde Colijn eens zijn dochter zou toevertrouwen, kon hij nog niet weten.

Zijn vrouw kende aanzienlijk minder bewegingsvrijheid. Saar woonde met Madelon in een met prikkeldraad afgezette ruimte van vijf à zes vierkante meter naast de kazerne van Meulaboh. Ze mocht onder geen beding naar buiten en sliep met een revolver onder haar hoofdkussen. Er kwam zelfs nog een persoon bij, want in september 1900 beviel zij van een zoon, Sam.

Madelon kan nauwelijks bewuste herinneringen aan haar verblijf in Atjeh hebben overgehouden, want zij was nog geen twee jaar oud toen

Teukoe Oemar (zittend, links)



Fort De Koek

haar ouders opnieuw verhuisden. Toch hebben de ervaringen van haar vader zoveel indruk op haar gemaakt dat zij twee historische romans over Atjeh schreef: *De hongertocht* (1936) over de patrouille uit 1911 van onderluitenant Pieter Nutters, die met fatale gevolgen in het berglandschap van Boven-Pedir verdwaalde, en *Tjoet Nja Din* (1947) over de Atjehse prinses en weduwe van Teukoe Oemar in haar strijd tegen de ongelovige, want niet-islamitische Hollanders. Uiteraard ontleende zij haar grootste bekendheid aan haar romans over de planterswereld van Deli - *Rubber* (1931), *Koelie* (1932) en *De andere wereld* (1934) - die dankzij de openhartige weergave van het ruwe leven van de rubberplanters en hun onbarmhartige optreden tegen de Javaanse en Chinese contractarbeiders een internationaal succes werden. Met name *Rubber*, dat in zo'n vijftien talen en op het witte doek verscheen, zou ook na haar dood (1958) diverse malen herdrukt worden.

Uit Atjeh bleven haar tevens een aantal kleinere verhalen bij, zoals de anekdote over de KNIL-officier. De man bukte zich tijdens een gevecht om zijn veter vast te maken, waarna een kogel hem van achteren trof. Hij stond op en riep tegen zijn belagers: ‘Net lekker mis! Precies in mijn achterste!’ Madelon zou dit verhaaltje verschillende malen in haar werk gebruiken. Om de vitaliteit van de humor aan te tonen, maar ook als voorbeeld van moed bij iemand die zijn aanvaller én zichzelf op de hak durft te nemen.[1]

Eind 1901 werd Lulofs benoemd tot controleur in Maninjau in de residentie Sumatra's Westkust. Het duurde echter nog enkele jaren voordat de verhuizing plaatsvond, waarschijnlijk mede door de ernstige verwonding die hij kort tevoren in Atjeh opliep. Inmiddels maakte Madelon in 1903 met haar broertje en haar moeder voor het eerst de lange reis naar Nederland. Ze legden de ruim vijftienduizend mijl af, omdat Saar een blindedarmoperatie moest ondergaan. Berry, haar enige zuster, bracht Claas Lulofs per brief op de hoogte van het verloop van de operatie.

In haar jeugdherinneringen beschreef Madelon Lulofs de Padangse Bovenlanden, waarin Maninjau ligt, als haar kinderparadijs. Het is het land van de Minangkabauers, een volk met een matriarchale samenleving: na het huwelijk trekt de man in bij de familie van zijn vrouw. Ze wonen in merkwaardige hoge houten paalwoningen onder een dak dat uitloopt in twee punten als een paar buffelhoorns.

Zigzagbochten

Haar eerste herinneringen bestonden uit de reis van juli 1904 via Fort de Kock naar de hoogvlakte van Matoer met als achtergrond drie vulkanen, de met elkaar verbonden Singgaleng-Tandikat en de dubbeltoppige Marapi.[2] De volgende dag maakte het gezin de afdaling over een smalle grindweg met drieënveertig zigzagbochten naar het zevenhonderd meter lager gelegen meer van Maninjau. Voorop reden Claas en Saar, beiden te paard. Madelon volgde op een pony en Sam zat samen met de baboe in een kleine reiswagen. Het huisraad was al met ossenkarren vooruitgestuurd.

Bijna vijftig jaar later zag Madelon Lulofs het controleurshuis, dat even buiten het dorp lag, helder voor zich. ‘Een echt, ouderwetsch Indisch huis, van hout, op korte steenen neuten, ruim gebouwd: groote kamers, open galerijen, een breed beschuttend pannendak.’ De tuin met grote gazons en bonte bloemperken met vlinders en libellen naast prachtige palmen had veel weg van een schaduwrijk park. Een lange tamarindelaan met aan de stammen talrijke sneeuwwitte orchideeën voerde als een roomblanke zuilengalerij naar het donkerblauwe water van het enorme, door grijsblauwe bergen omringde meer. Aan de oever stond een hoge mast met de rood-wit-blauwe vlag.

Het leek een idyllisch oord met het volkomen gladde wateroppervlak over een lengte van meer dan zestien kilometer. Maar de bodem van het meer was vulkanisch. Soms roerde de aarde zich, het water kreeg een giftige gele kleur en brak los in kolkende en schuimende golven. De beroering was zo hevig dat de vissen bezwijmden en voor dood met hun witte buiken omhoog dreven. De daadkrachtige Saar Lulofs, die met dit tafereel geconfronteerd werd op een dag dat haar man op tournee was, besloot snel in te grijpen. Haar actie maakte zo'n indruk op haar dochter dat die zich na een halve eeuw de gebeurtenissen nog met al hun details voor de geest kon halen.

> ‘Zij heeft onze gehele gendarmerie gealarmeerd, zij heeft de tongtong laten slaan om het dorpsvolk te waarschuwen, dat een onmetelijk onheil aan het geschieden was. Zij heeft, wat er maar aan manspersonen was, opgetrommeld, gesommeerd om direct te komen met emmers of pannen of kannen of wat dan ook, dat inhoudsmaat had. Zij heeft het afvoergat in de badkamervloer stevig laten dichtstoppen en wat een bassin leek, dat werd een

> bassin. Toen heeft zij zoveel bezwijmde vissen uit het geheimzinnig stormende meer laten scheppen, als er maar uit geschept konden worden en de Maleiers stonden mannetje aan mannetje, van de meeroever, door de koninklijke laan met orchideeën, tot aan de badkamer. En als brandweerlieden, die elkaar de emmers met bluswater doorgeven, zo gaven zij elkaar de emmers en pannen en kannen met levenloos lijkende vissen door, opdat de laatste man ze kon uitgieten in het heldere, onbezoedelde bergwater, waarmee de badkamer al voller stroomde.'[3]

Claas Lulofs toonde zich niet erg ingenomen met het milieubewuste initiatief van zijn vrouw.

Het moet tot een emotionele botsing zijn gekomen, want zij waren beiden heftige naturen die zich vaak onbeheerst uitten. Hij liet onmiddellijk alle vissen vangen en terugzetten in het kratermeer dat inmiddels weer tot rust was gekomen. In zijn ambtelijke journaal repte hij met geen woord over de gebeurtenissen, want de controleur wist dat een dergelijk optreden zijn loopbaan geen goed zou doen.

Madelon, die de bijnaam Toet droeg, liep op blote voeten en in hansop met haar baboe in de tuin rond. In die tuin werkte ook een ploeg dwangarbeiders in bruine pakken en met zwarte hoofddoeken. Zij veegden de tuinpaden aan en wiedden het onkruid. De mannen werden bewaakt door een agent met karabijn, maar erg streng was de bewaking niet, ook al ging het soms om moordenaars. Wanneer de bewaker het te warm kreeg, liet hij zijn wapen door een van de gestraften dragen, die het gelaten op zijn schouder nam.

De gevangenen waren de controleursdochter zeer vertrouwd. Op een dag vertelde zij aan een van hen dat ze zich verveelde. De man nam zijn kapmes en sneed voor haar uit een bananenboom een stokpaard, compleet met staart. Madelon waardeerde het vooral dat de inheemse bevolking haar zonder Europees speelgoed kon vermaken. Het voedde haar liefde voor de Indische natuur. Staand met haar stokpaard aan de oever van het meer met boven haar de wapperende Nederlandse vlag, voelde zij voor het eerst dat zij tot twee landen behoorde: 'tot Indië, dat mijn geboorteland was, en ook tot Holland, dat ik toen nog niet kende, alleen maar in de gedaante van die rood-wit-blauwe vlag'.

Het ontging haar echter niet dat van tijd tot tijd gevangen terechtgesteld werden. Als gezagsdrager van het Binnenlandsch Bestuur moest Lulofs bij die executies aanwezig zijn. Zodra hij zijn handschoenen

aantrok, wist zijn dochter dat er weer iemand opgehangen zou worden. Het leidde ertoe dat ze zich in haar latere werk goed kon inleven in de beweegredenen van misdadigers. In veel van haar boeken wordt een moord gepleegd, waarbij de moordenaar opvallend vaak begrip ontmoet.

Doekoens

De jaren in Maninjau legden bij Madelon het fundament van haar verbondenheid met Indië en met de inheemse bevolking. Een enkele keer mocht ze met haar vader mee wanneer hij de aanleg van een nieuwe weg inspecteerde. Ze zat op haar pony met een ronde strohoed op het blonde sprietige haar en om haar middel een trommeltje met tandenborstel, kam en schone hansop. Voorop reed Lulofs in rijbroek, hooggesloten kaki-jas met zilveren controleursknopen, fijngevlochten bamboehoed op het hoofd en in de hand een karwats.

Madelon voelde vooral sympathie voor Saï, de oude kantooroppasser die trots was op de koperen knopen met de W (van Wilhelmina) op zijn blauwe uniform. Lulofs, die zijn dochter in twee dagen leerde paardrijden, toonde zich een strenge leermeester: ‘Vader heeft niet voor niets onder generaal Van Heutsz gediend. Misschien vergeet hij daardoor weleens het verschil tusschen soldaten, koelies, dwangarbeiders en kleine meisjes van nog geen vijf.’

Haar moeder, die voor haar vertrek naar Indië een verpleegstersopleiding had gevolgd, hield tweemaal per week een polikliniek voor de bevolking. Aanvankelijk wachtte zij vergeefs op patiënten, omdat de bevolking haar heil zocht bij de eigen medicijnmannen of -vrouwen, de *doekoens*. Op een dag echter had een vrouw een blik met kokende suikerstroop over haar been gekregen. De doekoen bedekte de wonden met klei en bananenblad, waardoor ze gingen zweren. De vrouw wendde zich ten einde raad tot Saar Lulofs, die haar een ultimatum stelde. Ze moest tijdelijk in een van de bediendevertrekken gaan wonen om verzorgd te kunnen worden. Na familieberaad kreeg ze toestemming. Drie maanden later keerde de vrouw gezond naar haar dorp terug. Sindsdien stroomden de zieken en gewonden naar het huis.

Saar hield zich ook intensief met de geestelijke opvoeding van haar dochter bezig. Scholen waren er in Maninjau niet; de dichtstbijzijnde Europeaan, de controleur van Loeboekbasoeng woonde zevenentwintig kilometer van het meer verwijderd. Vandaar dat zij zelf Madelon leerde

lezen, rekenen en (schoon)schrijven in de schaduw van een tamarindeboom. Uit Nederland liet zij materiaal voor huisonderwijs overkomen, de methode Klerkx, en de onvermijdelijke *Ot en Sien*. 's Avonds las Claas Lulofs voor uit het werk van Charles Dickens.

Aangezien haar ouders niet religieus waren, vierden ze thuis geen Kerstmis. Dat gebeurde pas, nadat grootmoeder Lulofs in Maninjau op bezoek kwam. Madelon keek verbaasd naar het uiterlijk van haar oma, die vuurrood verbrand was, omdat haar schip veertien dagen in de Rode Zee vast had gezeten wegens het verlies van een schroef.

Een rustig kind was Madelon beslist niet. Ze stopte kikkers in de lampetkan van haar grootmoeder, at een pond abrikozenjam uit de provisiekast en meteen daarna een dubbele hoeveelheid zilveruitjes. Dat leidde uiteraard tot een gedenkwaardige onpasselijkheid, maar het roken van een zware sigaar gevolgd door citroenkwast stond haar later als ‘rampzaliger’ bij. Tijdens het middaguur, wanneer de volwassenen sliepen, zag ze hoe twee jongens een jonge vleermuis op een plat stuk rots hadden neergelegd en het dier met een puntige steen bewerkten. De dochter van twee explosieve naturen, koos voor een krachtdadige reactie. ‘Als een furie moet ik zijn geweest! Een razend meisje, in hansop, op magere bloote beenen, met wilde, vliegende haren, vuurrode koonen en moordende oogen.’ Ze sloeg een van de jongens met de steen op zijn hoofd tot het bloedde.

Kletsnatte schim

In het huis aan het meer voelde ze zich veilig, maar op een avond merkte ze hoe dat gevoel van geborgenheid eensklaps kon omslaan in de confrontatie met een dodelijk gevaar. Zittend op de galerij zag ze plotseling een kletsnatte schim in een wit uniform verschijnen. Haar grote schrik blijkt uit een beeldende beschrijving van zo'n veertig jaar nadien: ‘En ik keek omhoog en zag twee lange witte benen in doorweekte witkatoenen broekspijpen, een lang, wit rillend schokkend bovenlijf in een vastplakkende witte uniformjas, een geelwit gezicht met een blauwzwarte mond, bruinzwarte ronde plekken als ogen en verward omlaag piekende vastklevende haren, waarin een sliert van een groene waterplant hing.’ Het bleek geen witte hadji te zijn, geen geestverschijning, maar de controleur van Loeboekbasoeng, die met zijn prauw op het meer was omgeslagen tijdens een storm.

Heel wat ernstiger waren haar ervaringen bij Padang Pandjang, een tamelijk grote garnizoensplaats ten zuidoosten van Maninjau, waar haar vader rond 1906 controleur werd. Ze woonden in een ruim en aanzienlijk huis in de nabijheid van de stad. De omvang van de woning valt af te meten aan de djatihouten eettafel met plaats voor vierentwintig personen. Ook het gezin van Claas Lulofs breidde zich gestaag uit, in Maninjau werd Sicco geboren en Saar verwachtte inmiddels haar derde zoon, Claas junior.

Het huis grensde met een weidse tuin die uitliep op twee poorten aan de rijweg. Bij beide poorten stond een schildwachtershuisje. Van de poorten liep een oprijlaan naar het huis, zodat er een halve boog ontstond waar een grote fontein was aangelegd. Als hun moeder in een bijzonder goede stemming was, mochten de kinderen een bad in de fontein nemen. Het voelde aan alsof ze onder de fijne stralen van een douche stonden. Ver achter het huis tekende zich het silhouet af van de Marapi, die tot de actiefste en gevaarlijkste vulkanen van Sumatra behoorde. Geregeld schrokken ze 's nachts wakker wanneer de aarde weer bewoog.

Aan de overkant van de weg woonde de pastoor, die elke ochtend een plas deed achter de dikste boom van de pastorie en daarna vergenoegd zijn tuin inspecteerde. Hij werd bespied door de kinderen uit de desa, die zich afvroegen tot welke soort zij dit wezen in een zwarte jurk moesten rekenen.

De invoering van nieuwe en hogere belastingen in het voorjaar van 1908 leidde tot verzet onder de plaatselijke bevolking. Madelon merkte hoe de vertrouwde, vredige sfeer plotseling omsloeg. Gewoonlijk konden de blanke kinderen rekenen op de bescherming van de inheemse bevolking. Zodra er een ongelukje met hun paard of ponywagen gebeurde, schoot een passerende venter onmiddellijk te hulp. Maar in zo'n periode van verzet, voelde Madelon dat ze als een lid van het overheersende volk werd beschouwd. Op steun hoefde je niet te rekenen en evenmin nam je in die situatie voedsel aan op de markt, omdat dat wel eens vergiftigd kon zijn.

De spanning onder de bevolking nam voortdurend toe: er liepen steeds minder mensen op de wegen, ook op de *passar* bleef het stil, alleen in de dorpen kwamen de mensen bij elkaar, vaak onder leiding van de mohammedaanse priesters. Lulofs en zijn gezin gingen 's avonds niet meer buiten het terrein rond hun huis uit angst voor een aanslag. De bewakers kregen zwaardere wapens en hun aantal werd verdubbeld.

In stukken gesneden

Gouverneur-generaal Van Heutsz haalde Lulofs kort daarop naar het bureau van de directie van het Binnenlands Bestuur in Batavia. Hij ontmoette er opnieuw Colijn, die een van de adviseurs voor de Buitengewesten was. De kinderen en hun moeder logeerden bij een bevriende koffieplanter, even buiten Padang Pandjang. Madelon speelde met haar broertje Sam in een kuil, waarin ze de afgeworpen huid van een slang vonden. Toen de jongen haar het lege vel onder de neus hield, deinsde ze verschrikt terug. Bij het ruiken van de onstellende geur van dood en ontbinding greep een hevige angst haar aan en ze rende terug naar het huis.

In het kantoor van de koffieplanter hoorde ze een gedeelte van een telefoongesprek: 'Orang soeda datang - de mensen zijn gekomen'. Die nacht was de opstand uitgebroken. De schildwachten voor het huis van de controleur waren gedood en de menigte had het huis van Lulofs opvolger Bastiaans bestormd. De controleur zelf werd voor de ogen van zijn vrouw en kinderen vermoord, zijn lichaam op de grote eettafel in stukken gesneden en in de fontein gesmeten, waaraan Madelon zulke mooie herinneringen had.[4] Ze voelde de woede in zich opkomen over de moord op een blanke door de inheemse bevolking, totdat ze aan Saï dacht, de oude oppasser van haar vader in Maninjau, met wie ze zich zo verbonden had gevoeld. Op dat moment zag ze naast het beeld van deze vertrouwde inheemse man ook dat van een blanke die bereid was mensen van het volk van Saï te doden. 'Toen heb ik gezien, dat de beide beelden, oogenschijnlijk zoo verscheiden, de beide helften zijn van de dubbele eenheid, welke ikzelf ben. Ik heb begrepen dat ik... tot geen enkele wereld behoor.' De ervaring dat ze zich door afkomst en land van geboorte tussen oost en west bevond en die Madelon hier op haar achtste jaar gewaar werd, deelt ze met verreweg de meeste Nederlands-Indische schrijvers. Het thema zou prominent in al haar boeken voorkomen.

Op 30 mei 1908 vertrokken Lulofs en zijn gezin, dat eerder met een tweede dochter (Mary Maud) was uitgebreid, naar Europa voor een verlof van een jaar. Die periode brachten ze voornamelijk in Nederland door, waar ze in verschillende plaatsen woonden met als gevolg dat Madelon, die op Sumatra les kreeg in Fort de Koek, eerst een tijdje op een deftige school in Den Haag zat en vervolgens een dorpsschool in Nunspeet bezocht. Ze zou naar negen verschillende lagere scholen gaan, voordat ze op de middelbare school kwam. Ook reisde ze dat jaar met haar ouders

naar Londen. Maar hun groot Europees verlof werd overschaduwd door een treurige gebeurtenis: op 25 februari 1909 overleed de tweeënhalfjarige Claas Lulofs junior.

Weer in Indië ging Lulofs, die door Van Heutsz benoemd was tot adjunct-adviseur voor de Buitengewesten, in het landelijke Buitenzorg wonen, net als veel andere ambtenaren die elke dag naar hun departement in Batavia forensden. De inmiddels tienjarige Madelon reed 's morgens om zeven uur door de bomenallee van de Plantentuin naar haar nieuwe school, die om half acht begon, langs de ronde schemerdonkere plek waar zich onder meer het graf van Lady Raffles bevond, de echtgenote van de voormalige Britse luitenant-gouverneur van Java. Ze brak er vaak een stuk kaneelbast af of plukte een kruidnagelvrucht om er gedurende de les op te kauwen. In het achterste gedeelte van de tuin lag een bergstroom met daaraan een ongecultiveerd bos van bamboe en vruchtbomen. Op zondag speelde ze er met haar klasgenootjes Boerenoorlog, waarbij de Plantentuin het grondgebied van de Afrikaanders was en het ongerepte bos het terrein van de Engelsen. De veldslagen vonden plaats op rotsblokken in de rivier.

Als adjunct-adviseur voor de Buitengewesten hield Lulofs zich in Batavia bezig met de bestuurszaken voor alle eilanden van de archipel buiten Java en Madoera. Hij maakte geregeld dienstreizen naar Sumatra en Borneo, zij het niet zo vaak als de adviseur Colijn, die in het najaar van 1909 naar Nederland terugkeerde om de politiek in te gaan. Lulofs toonde zich een energiek en krachtig bestuurder, die ook met grote regelmaat in de Indische pers zijn opvattingen naar voren bracht. Zo publiceerde hij al in juni 1908 een reeks van elf artikelen in *de Java-Bode*, ‘Onze politiek tegenover de Buitenbezittingen’, die een pleidooi vormden voor ‘de onderwerping aan een geregelden toestand van alle, onder nederlandschen vlag staande volkeren van den archipel’.. Hoewel Lulofs wantrouwig stond tegenover de zogenaamde ethische politiek, die de welvaart van de inheemse bevolking trachtte te bevorderen, was hij zeker geen houwdegen. In Padang Pandjang kwam hij al op voor een als nationalistisch bekend staand Minangkabaus districtshoofd dat verbannen was naar Djokjakarta. Lulofs bepleitte diens zaak persoonlijk bij de gouverneur-generaal met als gevolg dat de man gerehabiliteerd kon terugkeren naar zijn geboortegrond.[5]

Tranenvloed

De hoeveelheid publicaties van de actieve adjunct-adviseur nam in Batavia alleen maar toe. Tussen 1911 en 1916 schreef hij met name voor het *Tijdschrift voor het Binnenlands Bestuur* ruim vijftig artikelen over onderwerpen die uiteenliepen van de bouw van gevangenissen tot de Javaanse spraakkunst. Opvallend was zijn belangstelling voor de ontwikkeling van Nieuw-Guinea, waaraan hij drie stukken wijdde.

Madelon, die in 1912 in Buitenzorg haar toelatingsbewijs voor de middelbare school behaalde, ging voor haar verdere opleiding naar Nederland. Samen met haar moeder en broertje Sam vertrok ze dat najaar met de mailboot, 'stroomopwaarts tegen de tranenvloed van mijn moeder in', zoals ze zich later herinnerde. Bij het verlaten van het schip haalde haar vader onverwachts zijn beurs tevoorschijn en gaf zijn dochter een gouden tientje. Het gebaar maakte grote indruk op Madelon, die nooit veel waarde aan geld zou hechten, maar goud als iets verhevens beschouwde dat ze graag verzamelde.[6]

Ze ging wonen bij haar grootmoeder Dijckmeester in het kapitale herenhuis aan de Stroomarkt 8 in Deventer. De vakanties zou ze doorbrengen bij haar andere grootouders in Den Haag. Op 1 oktober werd ze toegelaten tot de HBS voor meisjes 'met 4-jarigen cursus'. De school telde in het cursusjaar 1912-1913 achtenzestig leerlingen, van wie er drieëntwintig in de eerste klas zaten; het lesgeld bedroeg zestig gulden.

Op de HBS bleek Madelon vooral goed in talen (met uitzondering van Duits), aardrijkskunde en geschiedenis; met de exacte vakken had ze aanzienlijk meer moeite. Ze raakte bevriend met de één jaar oudere Henrica Judith Doffegnies, dochter van de burgemeester van het nabijgelegen Diepenveen. Ook zij zou naam maken als schrijfster, zij het dan als auteur van minstens een strekkende meter aan streekromans, waarmee ze het oeuvre van haar klasgenote in kwantitatief opzicht ruimschoots overtrof.[7] Via Judith leerde Madelon nog een Doffegnies kennen, haar achttienjarige broer Hendrik (Hein) Willem Jacob. Hij voelde zich op de HBS niet op zijn plaats, want hij leverde alleen opvallende prestaties bij aardrijkskunde en tekenen, maar zijn vader stond erop dat hij zijn opleiding voltooide om vervolgens een studie voor notaris te volgen. Madelon hielp hem af en toe met zijn huiswerk.

Met haar grootmoeder maakte ze eenmaal per jaar op een zomerse zondagmiddag een tochtje in een *victoria*, een open koets, van Deventer naar Apeldoorn. Oma Dijckmeester belde al op maandag de

rijtuigverhuurder om de koets met het makke paard te reserveren. De rit voerde langs café Bloemink, waar ze een advocaatje dronken, en langs Het Loo. Het jaarlijkse uitstapje ontroerde Madelon: 'Er lag een soort geluk in de helderheid van dien zomerhemel, in het groen van de dikke zomerboomen, in de warmte van de zon.'

Madelon maakte de HBS niet af, maar verliet de school op 15 april 1915 als leerling van de derde klas. Dat gebeurde zeer tot spijt van haar jonge (30) leraar Nederlands, H. Siliakus, die zich altijd lovend over haar opstellen uitliet en zelfs naar haar ouders schreef met het advies om hun dochter een letterenstudie te laten volgen. De administratie van de school noteerde dat ze vanwege 'een zieke moeder naar Indië' terugkeerde, maar haar moeder vertelde dat zij de beslissing om Madelon weer naar Buitenzorg te halen genomen had met het oog op de oorlogsomstandigheden. In augustus 1914 was de Eerste Wereldoorlog uitgebroken. Saar Lulofs had in de kranten gelezen over de gruweldaden van de Duitse soldaten in België; zij vreesde dat haar dochter ook het slachtoffer zou kunnen worden als het front zich naar Nederland verplaatste.

Met Colijn op reis

Het valt te betwijfelen of dat de werkelijke reden voor Madelons terugkeer was. Tijdens de oorlog bleek het reizen per schip buitengewoon gevaarlijk; op 22 september 1915 liep de Koningin Emma van de Stoomvaart Maatschappij 'Nederland', een van de rederijen die op Indië voer, op een mijn.[8] Het huwelijk van de Lulofsen was al jaren slecht, vermoedelijk als gevolg van buitenechtelijke verhoudingen van Claas. Saar noemde hun relatie tegenover haar enige zuster 'een volkomen mislukking'. Nu zij aan een nierkwaal leed, waaraan zij geopereerd moest worden en daardoor een tijdlang niet thuis kon zijn, leek het haar wellicht beter als Madelon terugkwam om als jonge vrouw het gezin bijeen te houden.

Lulofs vond een reisgezelschap dat zijn dochter in deze gevaarlijke tijd graag in hun midden opnam: Hendrikus Colijn die met zijn vrouw en zoon voor ruim een halfjaar op inspectie naar Indië ging. Rooie Driekus was sinds maart 1914 directeur van de Bataafsche Petroleum Maatschappij, een functie die hij combineerde met het lidmaatschap van de Eerste Kamer. Aangezien hij gedurende twee jaar (1912-1913)

gouverneur-generaal Van Heutsz

Colijn als eerste luitenant

gouverneur-generaal Idenburg

gouverneur-generaal van Limburg Stirum

minister van Oorlog was geweest, genoot hij tijdens zijn reizen speciale privileges.[9]

Zo'n veertig jaar later zou Madelon in een artikel bij de dood van mevrouw Colijn nog een aantal herinneringen aan deze reis ophalen. Het gezelschap vertrok op 6 mei 1915 van station Den Haag, want ze volgden de oude landroute via Duitsland naar Genua om daar op de boot naar de Oost te stappen. Ze werden uitgeleid door vrienden, bloedverwanten en hoge functionarissen van wie mevrouw Colijn een boeket roze anjelieren kreeg. Op het station van Keulen onderbraken ze tijdelijk hun reis. Op het perron was een Rode Kruispost ingericht en er kwam net een trein met gewonden van het front binnen. 'Mevrouw Colijn nam uit haar bouquet twee anjelieren; een ervan gaf ze mij, de andere stak zij op haar mantel. Daarna schonk zij de overige bloemen aan de Rode Kruisverpleegsters.' Ze karakteriseerde haar gastvrouw als een kleine, vriendelijke dame met lieve, maar alles doorziende ogen.[10] Madelon werd veilig en gezond afgeleverd bij haar familie in Buitenzorg.

Na haar terugkeer ging ze naar een nonnenschool. Ze kreeg er conversatieles in Engels en Frans, leerde pianospelen en zat er verder tot vervelens toe bloemetjes te schilderen op gebruiksvoorwerpen van porselein en aardewerk, omdat ze zo aardig tekende. Buiten de school leidde ze het leven van een meisje uit de hoge kringen in de tropen. Haar vader werd in januari 1916 benoemd tot adviseur voor de Buitengewesten, een hoge functie die hij eerder al bijna een jaar had waargenomen. Over zijn ervaringen correspondeerde hij regelmatig en openhartig met Colijn.

Buitenzorg ademde de sfeer van een hofstad. Op het paleis van gouverneur-generaal A.W.F. Idenburg, de opvolger van Van Heutsz, werden dermate vaak recepties, diners en bals georganiseerd dat een Franse modiste zich in de villastad had gevestigd, die een drukke dagtaak had aan het vervaardigen van alle avondjurken en -japonnen. Nadat ze hersteld was, oefende Saar Lulofs thuis in het maken van diepe revérences en het achteruitlopen om te voorkomen dat ze de gouverneur-generaal de rug zou toekeren. Aan Idenburg bleek al dat officiële vertoon niet besteed. Tijdens een bal vertrouwde hij Saar toe dat hij uitkeek naar het eind van zijn ambtsperiode, wanneer hij weer een gewone inwoner van Den Haag zou zijn die kon niezen en dan niet in de avondkrant hoefde te lezen dat Zijne Excellentie getroffen was door een lichte verkoudheid.

Madelon kon beter met haar vader overweg dan met haar moeder. Het lag voor de hand dat Claas Lulofs het schrijftalent van zijn dochter

waardeerde. Een enkele keer maande hij Madelon voorzichtig te zijn als hij las dat ze wel erg ferm voor de inheemse bevolking opkwam. Het zal hem daarom gerustgesteld hebben dat ze haar verhalen nog niet naar een krant stuurde.

De verhouding met haar moeder was minder innig. Saar Lulofs was een dominante vrouw die, wellicht ook als gevolg van haar slechte huwelijk, zich maar moeizaam in haar dochters wist in te leven. Achteraf zou ze vaststellen dat ze de beide meisjes nooit had kunnen bereiken. Ze beschouwde Madelon als een idealist, waar ze zelf het liefst met beide benen op de grond stond. Haar oudste dochter noemde haar een materialist, wat ze met kracht ontkende. Maar het is opvallend dat Saar in haar brieven van vrijwel elk voorwerp de prijs noemde.[11]

Teruggegeven kind

In Buitenzorg kreeg Madelon bezoek van een bekende uit Deventer, Hein Doffegnies. Hij had op 3 juni 1915 zijn HBS-diploma behaald, na over de laatste twee klassen vier jaar te hebben gedaan. In januari 1916 vertrok hij, samen met zijn klasgenoot Ben Helderman, naar Nederlands-Indië om te gaan werken voor de Bataafsche Petroleum Maatschappij. Waarschijnlijk zal de houding van Saar Lulofs, die in Hein een goede partij voor haar dochter zag, de toenadering tussen Madelon en haar vriend hebben bevorderd. Ze verloofden zich op 25 mei 1917, de verjaardag van Hein. Op dat moment waren zij zeventien en drieëntwintig jaar oud.

Saar bleef zich echter nadrukkelijk met hun omgang bemoeien. Toen Madelon met Hein naar de bioscoop wilde gaan, oordeelde haar moeder de film minder geschikt voor haar dochter. Vervolgens ging ze zelf naar de voorstelling, in gezelschap van haar aanstaande schoonzoon.

Ondanks haar matige relatie met haar man raakte Saar in Buitenzorg toch weer in verwachting. Met het kind, een jongen die zij Claas noemden, waren beide ouders bijzonder gelukkig. Ze beschouwden hem als ‘het ons teruggegeven kind’, vanwege de gelijknamige zoon die zij in 1909 verloren hadden.

Veel reden tot blijdschap echter had de vader in deze periode niet. In de residentie Djambi, Zuidoost Sumatra, was op 27 augustus 1916 een bloedige opstand uitgebroken waarvan de pers de oorzaak zocht bij de Islamitische volksbeweging, de Sarekat Islam. Maar de in maart

benoemde gouverneur-generaal J.P. graaf van Limburg Stirum, een voorstander van de ethische richting, vermoedde dat het verzet eerder te wijten was aan de hoge belastingdruk en de herendiensten waaraan de lokale bevolking onderworpen was. Hij liet een onderzoek uitvoeren dat de grote kloof aan het licht bracht tussen de Sumatraanse bevolking en de Europese ambtenaren die hun gebied nogal eens als een onderneming bestuurden.

Van Limburg Stirum greep hard in. Hij sprak met Lulofs en besloot de adviseur op 26 juni 1917 uit zijn functie te ontzetten. In een brief aan de minister van Koloniën, Th. B. Pleyte, schreef hij: 'Het is jammer want hij is een schrander scherpzinnig man, een zeer goede werkkracht maar hij heeft geen hart als het de Inlanders geldt. En de bestuursambtenaren zullen nimmer gelooven dat er een nieuwe koers [dat wil zeggen: de ethische - FO] gestuurd wordt zoolang hij, de gevreesde, hoofd van het bureau blijft.' Hij toonde echter ook grote waardering voor de jarenlange inzet van Lulofs. Bij zijn ondergeschikten gold Lulofs als een oprechte, maar veeleisende bestuurder die weinig tegenspraak duldde. Dat laatste viel ook toe te schrijven aan zijn hardhorendheid die met de loop van de jaren sterk verergerde.[12]

Zijn vertrek deed in de pers veel stof opwaaien. Sommige kranten beschouwden hem als de verpersoonlijking van een achterhaald stelsel dat de stem van het inheemse volk te weinig ruimte gaf, andere bladen zagen hem als de zondebok van een te slap optredende regering. Colijn koos onomwonden voor het laatste, maar weet dit vooral aan de minister. 'Met Pleyte, ik geloof de grootste nul die ooit aan koloniën gezeten heeft, was geen verstandig woord over zaken van beteekenis te wisselen.' Hij raadde zijn vriend aan zijn heil te zoeken in een commerciële betrekking buiten de overheid.[13]

Toch liet Van Limburg Stirum zijn voormalige adviseur niet helemaal vallen. Hij droeg hem op een onderzoek in te stellen naar de productie en distributie van rijst in de kolonie en zond hem als leider van een comité van ondernemers naar Sumatra. Lulofs voerde de opdrachten met flinke tegenzin uit. Meer genoegen beleefde hij op 26 augustus 1918 in Meester Cornelis, even ten zuiden van Batavia, toen Madelon trouwde met Hein Doffegnies. Kort daarop vertrokken zij naar Asahan aan de oostkust van Sumatra, dat tot het bekende cultuurgebied Deli behoorde. Hein werd er assistent bij een grote rubberonderneming. In die streek zou Madelon de stof opdoen voor haar romans over de planterswereld van Deli, die ze meer dan tien jaar later schreef: *Rubber, Koelie* en *De andere wereld*.

Zij was al weg, toen het gezin van haar ouders opnieuw een verdrietige gebeurtenis te verwerken kreeg. Op 6 oktober overleed hun jongste zoon Claas. De klap kwam hard aan. 'Wij zijn in eens oud geworden, mijn vrouw spierwit van haar, en levenslust en belangstelling zijn er goeddeels uit', schreef Lulofs aan een vriend.[14] Hij besloot zich voor te bereiden op zijn pensionering en kocht een huis in Black Rock, een voorstad van Melbourne. In mei 1919 vertrokken zij voor een verlof van elf maanden naar hun nieuwe woonplaats. Diezelfde maand kwam, in het koeliehospitaal van de rubberonderneming, de eerste dochter van Madelon ter wereld, Mary Maud; nog geen anderhalf jaar later volgde de geboorte van Christine.

Aan het begin van 1920 kreeg Lulofs een bijzondere opdracht: hij werd belast met de voorbereidingen voor het instellen van een nieuw gewest, Nieuw-Guinea. Op 1 april benoemde Van Limburg Stirum hem tot resident van dit gebied. Lulofs beschouwde de benoeming als een vorm van eerherstel en begaf zich al op 10 januari naar de hoofdplaats Manokwari. Saar bleef achter in Black Rock, omdat de omstandigheden op Nieuw-Guinea voor vrouwen niet geschikt waren, en zeker niet voor hun jongste dochter Mary.

Zoals verwacht toog de zesenveertigjarige Lulofs voortvarend aan het werk. Hij richtte enkele bestuursposten op, opende een houtzagerij en voerde met zijn gouvernementsstomer mensen, bouwmateriaal, vee en paarden van Java aan. De laatste stelde hij ter beschikking van zijn ambtenaren, 'dan volgen de wegen vanzelf'. Hij hoopte van het eiland een belangrijke vee- en houtleverancier te maken en zelfs het troosteloze zuidelijke kustgebied van Merauke, bekend als *The Devil's own country*, tot ontwikkeling te brengen.

Op het eiland woonden weinig Europeanen, maar Lulofs kreeg van tijd tot tijd bezoek van zendelingen en leden van expedities naar nog onbekende gedeelten van Nieuw-Guinea. Eén van deze onderzoekers was de geoloog P.F. Hubrecht, die al in 1913 had deelgenomen aan de gezamenlijke Nederlands-Duitse expeditie, bedoeld om een zo goed mogelijke natuurlijke grens te vinden tussen de beide landen. Hij was destijds zonder enige tropenervaring direct naar Nieuw-Guinea gekomen, maar Hubrecht deed meer drieste dingen. Zo maakte hij in een prauw een tocht van tachtig kilometer over een onstuimige rivier, terwijl hij niet kon zwemmen. Toen het bootje omsloeg, kon hij door zijn helpers nog net worden gered. Na vijf jaar onderzoek op het eiland keerde hij naar Nederland terug. In 1921 kwam hij opnieuw naar Nieuw-Guinea, ditmaal

voor een tocht naar de Wilhelminatop in het Sneeuwgebergte. De expeditie werd georganiseerd door het Indisch Comité voor Wetenschappelijke Onderzoekingen, waarvan Claas Lulofs bestuurslid was. De eenenveertigjarige Hubrecht had, tot verbazing van Lulofs, zijn vrouw meegenomen, de twaalf jaar jongere Vrouwe Carry Alide Breitenstein. Zij voelde zich niet opgewassen tegen een reis door de rimboe en bleef als logee achter in de residentswoning in Manokwari.

De hardwerkende Lulofs kreeg op 10 juni van dat jaar toestemming voor een verlof van drie maanden, door te brengen in Australië. In Black Rock trof de resident al zijn gezinsleden aan want Madelon, inmiddels eenentwintig, was voor een week met haar beide dochters van Sumatra overgekomen. Die reis viel haar niet mee, want aan boord van het schip naar Melbourne bleek dat haar oudste dochter waterpokken had. Madelon besloot dat ze 'een offer moest brengen', want bij ontdekking door de douane zouden alle passagiers zes weken in quarantaine moeten blijven. In de eerste Australische haven, Sydney, sloop ze listig met haar kinderen door de medische controle en verliet in het donker het schip. Met een taxi reed ze naar het station voor de altijd stampvolle nachttrein naar Melbourne. Vier uur lang wachtte ze op een bankje bij het loket tot iemand zijn besproken plaats kwam annuleren. Ze belandde in een coupé met vijf zakenmannen en doorstond een nacht in de ijzige kou, want de trein reed door de bergen. Haar reisgenoten begaven zich geregeld naar de locomotief om de fles voor de baby te verwarmen.[15]

Of Lulofs tijdens zijn verlof met Saar over zijn gewijzigde omstandigheden op Nieuw-Guinea heeft verteld, is niet bekend. Wél dat Carry Alide tijdens die periode in Soerabaja was, waar ze op 26 juli beviel van een zoon, die ze Claas noemde. De verwijzing naar de vader kon niet duidelijker zijn.

Lulofs nam uit Australië een aantal Ayershirekoeien en een Shorthornstier mee. Terug op Nieuw-Guinea sprak hij met Hubrecht over de situatie. De geoloog zou zich bereid verklaard hebben voor Claas te zorgen, als zijn natuurlijke vader daartoe niet meer in staat zou zijn. Dood op bestelling dus. In de nacht van 12 op 13 februari 1912 maakte Claas Lulofs door ophanging een eind aan zijn leven. Vóór die wanhoopsdaad stuurde hij nog een korte brief aan zijn vader. 'Vergeef het me. Het was slordigheid en lichtzinnigheid, geen oneerlijkheid. (...) Je rampzalige Claas'.[16] Op 15 februari vernam Saar zijn dood per telegram; zij informeerde haar dochter en schoonzoon in Asahan. De jeugd van Madelon Lulofs was voorgoed voorbij.

Dit artikel diende in verkorte vorm als lezing voor de werkgroep Indisch-Nederlandse Letterkunde in Leiden. Voor de inhoud maakte ik gebruik van de ongepubliceerde, vaak fragmentarische jeugdherinneringen en andere autobiografische teksten van M.H. Székely-Lulofs in het Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, de conduitestaat van Claas Lulofs in het Algemeen Rijksarchief, stamkaarten en necrologieën in het Centraal Bureau voor Genealogie, de archieven van de gemeente Deventer en van de universiteiten van Delft en Leiden. Daarnaast is veel informatie afkomstig uit gesprekken met vrienden en familieleden van Madelon Lulofs. De citaten zijn, tenzij anders vermeld, afkomstig uit de jeugdherinneringen van de schrijfster.

Eindnoten:

1 Bijvoorbeeld in M.H. Székely-Lulofs, *De hongertocht*. Amsterdam 1936, 62.
2 Niet te verwarren met de Merapi tussen Djokjakarta en Soerakarta op Java.
3 M.H. Székely-Lulofs, 'Een verhaal uit een privé doofpot'. In: *Weet je nog wel...* Amsterdam 1957, 134.
4 Uit haar jeugdherinneringen ontstaat de indruk dat Madelon Lulofs op dat moment nog in Indië was. Controleur J. Bastiaans werd echter op 23 juni 1908 vermoord, terwijl Claas Lulofs al op 30 mei met zijn gezin aan boord van s.s. Ophir naar Europa was vertrokken. Waarschijnlijk heeft Madelon het verhaal over de moord op de tweeëntwintigjarige controleur van haar ouders gehoord en speelde het geheugen haar parten toen ze veertig jaar later over deze gebeurtenissen schreef. Voor de belastingopstanden in West-Sumatra, zie de rubriek Nederlandsch-Indië van de Sumatra-Bode, mei-juni 1908.
5 Dit blijkt uit een brief van de nationalist Abdoel Moeis aan zijn nicht Chailan van 28 januari 1954. Letterkundig Museum en Documentatiecentrum.
6 M.H. Székely-Lulofs, 'Het demasqué van mijn vermogensaanwas'. In: *Elseviers weekblad*, 3 januari 1953.
7 Als H.J. van Nijnatten-Doffegnies.
8 Archief Stoomvaart Maatschappij 'Nederland', Algemeen Rijksarchief.
9 Herman Langeveld, *Dit leven van krachtig handelen. Hendrikus Colijn 1869-1944*. I, 2de dr. Amsterdam 1998, 180-189.
10 M.H. Székely-Lulofs, 'In de schaduw van haar man'. *Elseviers weekblad voor de vrouw*, 7 maart 1953.
11 Eén voorbeeld uit vele, Saar Lulofs in een brief van 6 mei 1946 aan Madelon: 'Ik heb parels in mijn ooren!! 6 shilling!!'
12 Brieven van Van Limburg Stirum aan Pleyte, 27 mei en 14 juni 1917. Algemeen Rijksarchief. H.J.A. Raedt van Oldenbarnevelt, 'In memoriam - C. Lulofs'. In: *Koloniaal tijdschrift* 11, no. 2 (maart 1922), 145-151. Elsbeth Locher-Scholten, *Ethiek in fragmenten*. Utrecht 1981, 55-117.
13 Brief van H. Colijn aan Lulofs, 21 augustus 1917. Archief H. Colijn, Vrije Universiteit. 'Over het ontslag van C. Lulofs'. In: *De Indische gids* 39 (1917), 148-171.
14 Lulofs aan H.J.A. Raedt van Oldenbarnevelt, 11 december 1920. Letterkundig Museum en Documentatiecentrum.
15 M.H. Székely-Lulofs, 'Dag zonder eind'. In: *De groene Amsterdammer*, 24 april 1948.
16 Een familielid van Lulofs opperde dat de resident en Hubrecht Russische roulette hadden gespeeld maar ophanging, zoals anderen mij vertelden, is waarschijnlijker. De woorden van Lulofs zijn afkomstig uit een brief van zijn vader aan Raedt van Oldenbarnevelt, 29 maart 1922. Letterkundig Museum en Documentatiecentrum.

Gábor Pusztai & Gerard Termorshuizen

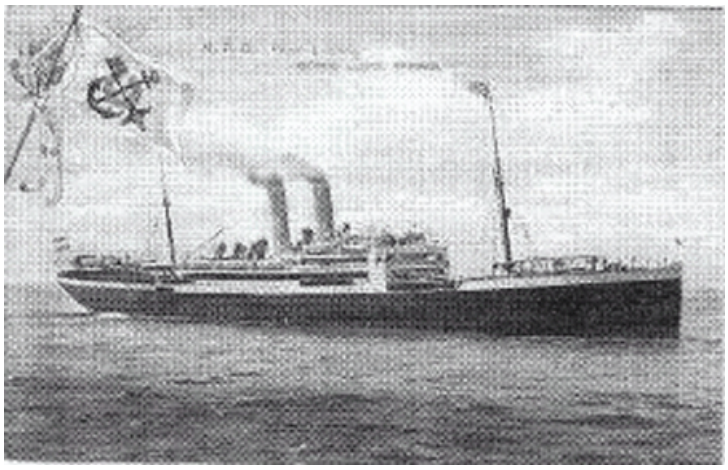
De tweede man
Het huwelijk van Madelon Lulofs en László Székely

Het begin: het dagboek van István Radnai

Op zoek naar een nieuw perspectief in hun leven vertrokken de Hongaren László Székely en zijn volle neef István Radnai, beiden tweeëntwintig jaar oud, op 16 april 1914 vanuit Genua met de *Prinz Ludwig* naar het aan Sumatra's oostkust gelegen Deli met zijn tabaks- en rubberplantages. In Penang stapten zij over op de kustboot *Malaya* die hen op 8 mei 1914 naar Belawan, de haven van Medan, bracht.

László en István hadden geen idee wat hen daar te wachten stond. Zij hadden hun vaderland verlaten in de wetenschap dat daar een slecht betaalde kantoorbaan het hoogst haalbare was. Een brief van een op een onderneming in Deli werkende kennis - waarschijnlijk de in het dagboek genoemde Mészáros - had hen tot het besluit gebracht naar Sumatra te gaan. Zij waren ervan doordrongen een groots maar ook onzeker avontuur tegemoet te gaan. In zijn op 12 april 1914, vier dagen voor hun vertrek uit Genua, begonnen dagboek schrijft Radnai:

> Het afscheid is moeilijk, heel moeilijk. In ons beiden is er maar één vraag: wat zal de toekomst brengen? Zal het beter gaan dan in dit zoete, maar meedogenloze land van haat? We hebben besloten deze lange, lange reis te maken, waarvan we slechts kunnen vermoeden dat die niet ongevaarlijk zal zijn. We hebben deze beslissing genomen om met zwaar werk geld te verdienen om later, als we oud zijn en alle hindernissen hebben overwonnen, thuis in



de *Prinz Ludwig*, het schip waarmee de beide neven naar Indië voeren

> Hongarije de vruchten van onze koortsachtige, jeugdige inspanningen in vreugde en rijkdom te kunnen plukken.

Eenmaal in Medan bleek het zoeken naar een baan een teleurstellende ervaring. László kreeg ten slotte werk, István niet. Hij keerde na een kleine zes weken terug naar Europa. Hoe schokkend ook László dit vertrek heeft ervaren, brengt hij in 1931 in een interview tot uitdrukking. Het citaat geeft bovendien een aanvulling op wat István over die periode in Medan in zijn dagboek schrijft:

> De eerste dagen waren we ziek. Daarna liepen we twee weken doelloos in de stad rond zonder enige kennis van het land en de taal. Plotseling zei mijn neef tegen mij: 'Ik hoor de muziek van de militaire kapel op het Margit-eiland.[1] Ik wil naar huis...' Hij huilde bijna. Ik zei tegen hem dat we wel voor geld zouden zorgen en dat hij dan naar huis kon. Dat was natuurlijk gemakkelijk gezegd. Ten slotte ging ik naar de notaris[2] in Medan, die me veertien gulden gaf. Dat was voldoende, en mijn neef kon naar huis. Ik zal dat moment nooit vergeten, toen ik als jongeman, een kind bijna nog, in dat verre land de boot zag vertrekken.[3]

Radnai kwam als militair in de Eerste Wereldoorlog terecht en sneuvelde in 1917.[4] Onder zijn op het slagveld aangetroffen persoonlijke bezittingen bevond zich het - hierboven al genoemde - dagboek dat op miraculeuze wijze behouden bleef en een van ons beiden door een wonderlijk toeval in 2001 in handen viel.[5]

Het eerste (en grootste deel) van Radnai's dagboek bevat een verslag van de reis van hem en Székely naar Deli en van hun gezamenlijk verblijf in Medan, voordat hij op 14 juni 1914 weer vandaar vertrok. De notities over die laatste periode zijn in deze bundel opgenomen. Ook als we er rekening mee houden, dat die observaties af en toe gekleurd zijn door persoonlijke teleurstelling (van zover gekomen, blijft zijn zoeken naar werk vergeefs), boeiend en in zekere zin uniek zijn ze om de afstandelijke en onbevooroordeelde wijze waarop hij als buitenstaander kijkt naar zijn nieuwe omgeving. Naar het gedrag van de Medan bezoekende planters bijvoorbeeld:

> Het leven is hier erg interessant. Het eerste wat je meteen opvalt, is het onmatige drinken wat de mensen hier doen. 'Unheimlich' is het

> volgens de Duitsers. Als je een paar keer per dag niet aangeschoten bent, dan ben je geen mens. De meesten hier zijn bezorgd om ons. Ze vragen zich af, wat voor planters we zullen worden als we niet eens drinken.

Radnai was - het blijkt uit heel zijn dagboek - een intelligente jongeman met een levendige belangstelling voor wat er om hem heen gebeurde. Dat hij soms wat al te snel zijn wijsheid luchtte - zijn opmerkingen over bevolkingsgroepen of over het Maleis bijvoorbeeld zijn wel heel oppervlakkig - doet vanzelfsprekend niets af van de waarde van zijn dagboek.

István Radnai vertrok, László Székely bleef. Niet minder dan zestien jaar heeft hij in Deli doorgebracht. Samen met Madelon Lulofs, met wie hij in 1926 was getrouwd, keerde hij in 1931 terug naar Europa en vestigde zich in Budapest. Toen ook begon hun beider schrijverschap. Hoewel hij als literator altijd in de schaduw is blijven staan van zijn vrouw - met haar romans *Rubber* en *Koelie* verwierf zij nationale en internationale faam - neemt hij met zijn twee romans *Van oerwoud tot plantage: Verhaal van een plantersleven* en *Rimboe* een bescheiden maar eervolle plaats in binnen de literatuur over Deli. Ook de in deze bundel voor het eerst in boekvorm gepubliceerde verhalen van hem horen daartoe. Wie was Székely en hoe verging het hem in Deli?[6]

László Székely's jeugd

László werd op 16 april 1892 geboren uit Joodse ouders in het dorpje Ajak in Oost-Hongarije. Hij was de middelste van drie kinderen. Zijn vader, Lajos Sichermann, liet - in navolging van veel andere Joden in Hongarije - in 1899 zijn naam veranderen in Székely. Hij was landpachter en leefde van de opbrengst van het van grootgrondbezitters gepachte land. Zijn moeder heette Kornélia Radnai. Haar broer Ferencz was de vader van István Radnai met wie László in 1914 naar Deli trok. László ging in het nabije stadje Kisvárda naar de lagere school. In 1901 werd hij ingeschreven op het rooms-katholieke gymnasium in Debrecen. Behalve in het vak tekenen was hij geen goede leerling. Zijn slechte schoolresultaten waren vermoedelijk mede te wijten aan het overlijden van zijn moeder in november 1905. Waarschijnlijk zonder diploma verliet hij een klein jaar daarna het gymnasium. Het gezin verhuisde naar

Budapest. Over de levensloop van László in de volgende jaren tot aan 1914 weten we vrijwel niets. Duidelijk is wel dat hij in intensief contact kwam met de in Budapest wonende István. Over hun besluit naar Nederlands-Indië te gaan, schreven we hierboven.

László Székely in Deli

Deli was een apart stukje Indië, een kolonie in een kolonie, in de meest letterlijke zin ontworsteld aan het oerbos. Jacobus Nienhuys had er in 1863 de eerste tabak geplant. Andere ondernemers volgden hem spoedig. Onder de in de volgende jaren geïntroduceerde andere culturen was vooral de rubber een geweldig succes. Het 'wonder van Deli' werd het genoemd. Er was en werd daar inderdaad wat groots verricht. Maar naar buiten toe onzichtbaar bleven de op de plantages werkzame contractkoelies. Als die al ergens tot werktuigen dienden van de op puur geldelijk gewin gerichte planters, dan was dat wel in Deli. In de praktijk decennialang onbeschermd door het bestuur, leefden zij feitelijk in barbaarse slavernij. Pas in 1902, met de publicatie van J. van den Brands aanklacht *De millioenen van Deli*, werden de op de plantages heersende wantoestanden aan het licht gebracht. Het leidde tot een officieel onderzoek en een rapport (uit 1904) dat Van den Brands bevindingen bevestigde, maar - politiek inopportuun als het was - in de doofpot verdween.[7] Dankzij de invloed van de omstreeks die jaren inzettende Ethische politiek kwam er langzamerhand enige verbetering. Maar de uitbuiting en vernedering van de koelie bleven bestaan. Voor de meeste planters betekende de arbeider als mens eenvoudig niets.

Onvoorstelbaar hard was ook het bestaan van de planters. Enkele duizenden jongemannen hebben dat leven meegemaakt; alleen de fysiek en vooral psychisch sterksten hebben dat heelhuids doorstaan. In *Van oerwoud tot plantage* balt Székely de essentie van het plantersbestaan in dit ene zinnetje samen: 'Er is niets verschrikkelijkers dan dit altijd alleen zijn.' En op een andere plaats: 'Massa's mannen gaan hier naar de kelder, alleen omdat hun een vrouw [lees: Europese vrouw, GP en GT] en een behoorlijk tehuis ontbreekt.' In de monotone verlatenheid van de avonden en de daarmee als vanzelf en altijd weer opkruipende wanhoop was er slechts de drank als verdovende vertroosting.[8]

Zijn eerste baan als 'assistent' - zo heette dat - kreeg Székely op een Engelse tabaksplantage. Om het vak te leren werd hij, zoals dat altijd

ging, toegevoegd aan een al ervaren collega.[9] Hij kwam te werken in een stuk oerwoud dat ontgonnen moest worden. Het lag op 280 kilometer van de dichtstbijzijnde bewoonde plaats. Behoorlijke wegen waren er niet. Samen met zijn collega woonde Székely in een op palen gebouwde bamboehut op zo'n 18 kilometer afstand van het emplacement, de plek waar het kantoor van de onderneming was gevestigd. Hij leidde het monotone plantersbestaan dat om vijf uur in de morgen begon en pas na zonsondergang eindigde, met tussen die twee tijdstippen in de loodzware dagtaak honderden koelies achterna te lopen en aan het werk te houden.[10] Een loodzwaar maar vooral ook - zoals al werd opgemerkt - intens eenzaam bestaan. Het is een voortdurend aanwezig thema in de Deli-literatuur.

In tegenstelling tot veel van zijn collega's bleef Székely het contact met zijn familie in Europa onderhouden. In de brieven van huis las hij over de uiterst moeilijke situatie in zijn vaderland na de Eerste Wereldoorlog. Het tot de verliezers horende Hongarije raakte tweederde van zijn grondgebied kwijt en verarmde sterk. In 1919 brak een communistische opstand uit; vier maanden lang woedde er een bloedige burgeroorlog. Veel jongeren verloren het vertrouwen in een betere toekomst. Onder hen was ook zijn jongere broer Ferenc. László liet hem omstreeks 1922 naar Deli komen en bezorgde hem een baan als assistent. Ferenc zou in Indië blijven en zich met zijn gezin na de soevereiniteitsoverdracht in 1949 in Nederland vestigen, waar hij in 1978 overleed.[11]

Relatie met Madelon Lulofs

Na zijn eerste baan op een tabaksplantage werkte Székely in de jaren die volgden op verschillende andere ondernemingen, onder andere op Ajer Poetih in Kisaran, 200 kilometer ten zuiden van Medan, een plantage waar rubber werd verbouwd. Naast zijn werk op de *kebon* ging hij in 1924 meewerken aan het in dat jaar opgerichte weekblad *Sumatra*, waarvoor hij cartoonachtige tekeningen maakte. In datzelfde jaar ontmoette hij Madelon Lulofs. Zij was sinds 1917 getrouwd met Hendrik Doffegnies die op dezelfde plantage werkte als Székely. Zij hadden twee kinderen. Het was geen goed huwelijk. Doffegnies ging op in zijn werk en had nauwelijks interesses daarbuiten, terwijl Madelon juist behoefte voelde aan iemand met wie ze haar liefde voor de literatuur kon delen. Ze las

veel en was ook zelf begonnen met schrijven. Aan László liet zij haar eerste probeersels lezen. Op zijn aanraden nam *Sumatra* haar eerste verhalen op. Dat was in 1924. Ze verschenen onder het pseudoniem Christine van Eyck. Tot eind 1931 - ze woonde toen al in Budapest - is ze voor dit weekblad blijven schrijven: in totaal ruim tachtig schetsen, reisverslagen, sprookjes en gedichten, waarvan zich overigens een vijfde deel in Indië afspeelt.[12]

De kennismaking met Madelon leidde tot een verhouding. Toen Doffegnies daarachter kwam, stuurde hij haar en de kinderen naar haar moeder in Australië. Het haalde niets uit. Toen zij een jaar later, in 1925, terugkeerde in Deli, werd besloten tot een scheiding die in 1926 werd uitgesproken. In datzelfde jaar trouwden László en Madelon in Hongarije. De kinderen werden aan de vader toegewezen, die ze voor hun opvoeding naar hun grootouders in Nederland stuurde.

In 1927 keerde het echtpaar Székely-Lulofs terug naar de plantage Ajer Poetih waar ook nog steeds Doffegnies werkte. In maart 1929 kregen zij een dochter: Chlotilde Malvina die als Kotjil [eigenlijk Ketjil (kleintje) in het Maleis; de uitspraakvariant zou uit een dialect uit Noord-Sumatra komen - GP] door het leven ging. Hun verblijf in Deli werd geen succes. Door de blanke gemeenschap werden zij genegeerd (een huwelijk met de vrouw van een collega gaf geen pas!) en Székely werd gepasseerd bij promoties. Hun situatie werd onhoudbaar. In 1930 vertrokken zij voorgoed naar Europa en vestigden zich in Budapest.

Schrijverschap

Onder meer door mislukte beleggingen raakten zij hun in Deli verdiende geld spoedig grotendeels kwijt. Voor een nieuwe broodwinning besloten zij zich aan de literatuur te wijden: zowel vertalingen als eigen creatief werk. László werkte daarnaast als journalist. Wat hun vertalingen betreft, zijn beiden van zeer grote betekenis geweest voor de introductie van vooraanstaande Hongaarse schrijvers in Nederland, zoals Sándor Márai, Ferenc Körmendi, Jolán Földes, Zsolt Harsányi, Mihály Földi, Ferenc Molnár, Gábor Vaszary en anderen. Omgekeerd werden door hun inspanningen boeken van onder meer Piet Bakker, Jan de Hartog en Karel Norel in Hongarije bekend.[13] Naast hun vertaalwerk bouwden zij aan een

László Székely in de jare '30

eigen - op hun ervaringen in Deli gebaseerde - oeuvre. Ongekend succes had Madelon met haar debuut *Rubber* (1931) dat vele herdrukken kreeg, in vijftien talen werd vertaald en verfilmd werd. Daarna schreef ze in de jaren dertig de Indische romans *Koelie* (1932), *De andere wereld* (1934), en *De hongertocht* (1936) en de verhalenbundel *Emigranten en andere verhalen* (1933). Ook deze boeken werden internationale bestsellers. In vijf jaar tijd was ze vanuit het niets een van de bekendste en meest succesvolle Nederlandse auteurs van haar tijd geworden. Na de oorlog verschenen van haar hand nog *Onze bedienden in Indië* (1946) en *Tjoet Nja Din* (1948).

Al moest haar man László het met heel wat minder doen, opschudding verwekte hij wel. In 1935 verscheen zijn autobiografische - en sterk documentaire - roman *Őserdőktől az ültetvényekig* die in hetzelfde jaar behalve in het Duits ook in het Nederlands, onder de titel *Van oerwoud tot plantage*, werd vertaald. Het boek vertelt het verhaal van een jonge Hongaar die op een plantage in Deli gaat werken. Hij komt terecht in een harde mannenwereld waar hij zich dient te onderwerpen aan een ijzeren discipline. Vanuit die positie beschrijft hij wat hij ziet en meemaakt: de vaak onmenselijke omgang met de Javaanse en Chinese koelies, het samenleven met zijn *njai*, de ronselaars die steeds weer voor de aanvoer van nieuwe koelies zorgen en het optreden van zijn chef, een brute administrateur.

De ontvangst van de roman in Nederland was gematigd enthousiast, maar in Indië werd het boek fel bekritiseerd, met name door de journalist Zentgraaff, een koloniale *diehard* bij uitstek.[14] Nadat deze in een bespreking in *De Locomotief* (onder de titel 'Indië weer in discrediet: familie Székely opnieuw in actie') had gerefereerd aan de (in zijn ogen) volstrekt verwerpelijke romans *Rubber* en *Koelie* van Madelon Székely-Lulofs, karakteriseerde hij het boek van haar man als 'een gevolg van gezinsbesmetting':

> Dit alles brengt die goede heer Székely nu in de wereld, en wij zullen ons eens informeren of dit echtpaar wellicht grote kinderen heeft, want die zullen dan binnenkort ook wel met een of andere gore roman over Indië komen en dan zijn wij in de eerste twintig jaren nog niet van hen af.

En enkele weken later schrijft hij:

> Niet lang geleden signaleerden wij het bedrijf der familie Székely-Lulofs, die - man en vrouw - de Europeesche bevolking van Indië door het slijk halen in romans, die in het buitenland 'good sellers' zijn.

Zentgraaff kreeg van verschillende kanten bijval, o.a. van de NSB-krant *Volk en Vaderland* die onder de titel 'Vuige laster als broodwinning' Székely in één adem noemt met zijn 'beruchte' echtgenote, in wier boeken 'elke bladzij een leugen over Indië bevat en een belediging is voor al wat daar leeft en werkt met den inheemsen arbeider.' Op de achtergrond van deze aanvallen speelde mee dat juist in die periode er een film werd gemaakt van Madelons roman *Rubber*, een gebeurtenis waarover de *Java-Bode, De Locomotief* en de *Deli-Courant* hun grootste bezorgdheid meenden te moeten uitspreken.[15]

In 1937, anderhalf jaar na de verschijning van *Van oerwoud tot plantage*, was er sprake van een ware perscampagne tegen Székely. Het begon met een artikel in het *Bataviaasch Nieuwsblad*, dat onder andere *De Telegraaf* in Nederland inspireerde tot een stuk onder de veelzeggende titel 'Het lasterlijk geschrijf van Székely over Deli'. Nu ook ging de politiek zich ermee bemoeien: over de affaire-Székely werd gedebatteerd in de Volksraad waar het boek een 'leugencampagne in het buitenland ten aanzien van Deli' werd genoemd en - overigens vergeefs - werd aangedrongen op gerechtelijke vervolging van de schrijver. De aanleiding was de publicatie van (in het Engels vertaalde) fragmenten uit de roman in een Amerikaans tijdschrift. In Amerika dus waar in 1929 een wetsvoorstel was aangenomen dat inhield dat geen tabak mocht worden ingevoerd uit landen waar op de plantages dwangarbeid werd toegepast. Székely's boek zou - dat was de vrees - met andere woorden tot economische sancties kunnen leiden. Dat gebeurde om verschillende redenen niet[16], maar dat nam niet weg dat Székely's schrijverschap zwaar geschandaliseerd werd.

Tussen december 1938 en april 1939 verscheen als feuilleton in een van de grote kranten van Hongarije zijn tweede, zich eveneens in Deli afspelende, roman *Rimbu*.[17] Hij verscheen in 1942 in boekvorm en werd in verschillende Hongaarse kranten en tijdschriften besproken. In datzelfde jaar kwam er ook een herdruk van zijn eerste boek uit, maar nu onder de titel *Süt a nap Szumátrán* [De zon schijnt op Sumatra], Die nieuwe titel met zijn concrete lokalisering van de plaats van handeling én het feit dat beide boeken in 1942 verschenen, hadden wellicht te maken

László Székely op latere leeftijd

met de (ook internationaal aandacht trekkende) actualiteit, nl. de Japanse bezetting van Indië. De overweging dat de boeken daardoor beter zouden verkopen, kan met andere woorden een rol hebben gespeeld. *Rimbu* werd in 1949 - vier jaar na Székely's dood - door zijn weduwe bewerkt in het Nederlands. De titel bleef onveranderd: *Rimboe*.

Vanwege het dreigende oorlogsgevaar besloten de Székely's in 1938 naar Nederland te verhuizen. Ze vestigden zich in een pension in Bloemendaal en speelden met de gedachte naar Indië uit te wijken. Daar kwam niets van terecht. Spoedig na de Duitse overval op Nederland ging László terug naar Budapest in de veronderstelling dat hij daar - hij was immers een Jood - veiliger zou zijn. Hij werd weer journalist en publiceerde in verschillende Hongaarse kranten en tijdschriften. Na de Duitse bezetting van Hongarije in 1944 dook hij onder. Zijn gezondheid ging achteruit. Madelon verhuisde intussen met haar dochter naar Santpoort. Na de oorlog lag een gezinshereniging niet direct voor de hand: vanwege de langdurige scheiding door de oorlog, maar ook om andere redenen waren de Székely's van elkaar vervreemd. Niettemin besloot László - het was inmiddels april 1946 - naar Nederland te gaan. Op 14 april, op de vooravond van zijn vertrek, overleed hij aan een hartaanval. Hij werd op 17 april 1946 in Budapest begraven. Madelon en Kotjil waren daar niet bij aanwezig.

Literatuurlijst

Székely, László:
Őserdőktől az ültetvényekig. Budapest, Utazási Könyvek (1935).
Rimbu. Budapest, Franklin Társulat (1942).
'Holland-India a muit háborúban', in: *Magyar Nemzet* (6 mei 1942).
Rimboe. Bewerkt door Madelon H. Székely-Lulofs. Amsterdam: Wereldven ster (1949).
Van oerwoud tot plantage; Het verhaal van een plantersleven. Tweede druk. Schoorl: Conserve (1991) [Eerste druk: 1935]
Székely-Lulofs, M.H.: *Doekoen.* Bezorgd en ingeleid door Olf Praamstra en Gerard Termorshuizen. Leiden: KITLV Uitgeverij (2001).
Breman, Jan: *Koelies, planters en koloniale politiek; Het arbeidsregime op de grootlandbouwondernemingen aan Sumatra's Oostkust in het begin van de twintigste eeuw.* Derde herziene druk. Leiden: KITLV

Uitgeverij. [Verhandelingen 123.] (1992)
's-Gravesande, G.H.: 'Rubber en Koelie. Een onderhoud met Mevr. Székely-Lulofs', in: *Den gulden winckel; Geïllustreerd tijdschrift voor boekenvrienden*, nr. 371, pp. 201-3. (1932)
Pusztai, G.: 'De onbekende László Székely', in: *Indische Letteren* 10:195-206.
Pusztai, G.: 'Egy hazánkfia a holland gyarmati irodalomtörténetben.' [Een Hongaar in de Indische letterkunde] in: *Debreceni Szemle*, 1998/2. pp. 222-236.
Pusztai, G., Praamstra, O.: 'Een "lasterlijk geschrijf". Kritiek en (zelf-)censuur in de Nederlands-Indische literatuur; de ontvangst van László Székely's *Van oerwoud tot plantage*', in: *Indische Letteren* 12:99-124. (1997)
Termorshuizen, G.: 'Planters in Deli; Het leven een drankfeest', in: *Indische Letteren* 21:95-104 (2006).
Wijngaard, C. van den: 'Inleiding', in L. Székely, *Van oerwoud tot plantage; Verhaal van een plantersleven*, pp. 5-19. Schoorl: Conserve (1991).

Eindnoten:

1 Bedoeld wordt het beroemde Margit-eiland in Budapest.
2 Radnai heeft het in zijn dagboek over de controleur in Medan.
3 'Husz évi tavollét után hazajött Sumatra szigetérő l egy debreceni mérnök.' [Na twintig jaar is een ingenieur van Debrecen uit Sumatra teruggekeerd]. In: *Debreczeni Ujság* 14 augustus 1932.
4 Buiten wat Radnai zelf vertelt in zijn dagboek, is er over zijn leven vrijwel niets bekend.
5 Naar aanleiding van de in 2001 door Olf Praamstra en mij (G.T.) bezorgde uitgave van de laatste roman van Madelon Székely-Lulofs, *Doekoen*, werd ik benaderd door mevrouw Catilina Deak die het dagboek (en foto's van László Székely) in de nalatenschap van haar moeder had aangetroffen. Zij stond het aan mij af. Hoe het dagboek bij haar moeder is terechtgekomen, is onbekend. Het lijkt wel zeker dat Székely het (van Radnai's moeder?) heeft gekregen. Later, in Nederland wonend, zal hij het - hij had wellicht een relatie met haar - samen met de foto's bij haar hebben achtergelaten. Het dagboek is (uiteraard) in het Hongaars geschreven. Het laatste gedeelte - waarschijnlijk Radnai's oorlogservaringen betreffende - is in stenografie, volgens een (thans verouderd) systeem waarop de sleutel tot nu toe niet is gevonden.
6 Uitgebreider informatie over Székely's leven is te vinden bij Pusztai 1995.
7 Pas in 1987 kreeg het zijn plaats in Jan Bremans studie *Koelies, planters en koloniale politiek.* Zie Breman 1992.
8 Zie Termorshuizen 2006.
9 Hoe dit alles in z'n werk ging, kan men lezen bij de oud-Deliplanter Dixon in zijn *De assistent in Deli.* Zie Dixon 1913, in het bijzonder p. 9.
10 Hij vertelde erover in een interview. Zie Székely 1942.
11 Deze informatie kreeg Pusztai tijdens een gesprek met mevrouw Farkas in Den Haag op 3-11-1994. Mevrouw Farkas is een Hongaarse die met haar man in 1956 naar Nederland vluchtte. Ferenc, in genoemd jaar fungerend als tolk bij de Nederlandse overheid, sloot vriendschap met haar.
12 Met dank aan Frank Okker. Men vindt deze informatie in een in (waarschijnlijk) 2006 in het tijdschrift *Indische Letteren* te publiceren artikel van zijn hand ('Drie omgekeerde onkuise meisjes. Over de vroege journalistiek van Madelon Lulofs').
13 Zie Pusztai (1998].

14 Voor het hierna volgende hebben wij gebruikgemaakt van een artikel van Pusztai en Praamstra. Zie Pusztai/Praamstra 1997.
15 Zie 'Van Amsterdam naar "Deli" in tien minuten' en 'De rubber-roman', in *Java-Bode* resp. 28-12-1935 en 13-1-1936; 'Wat zal de film Rubber brengen', in *De Locomotief* 10-1-1936; 'Rumoer rond de film "Rubber"', in *Deli-Courant* 18-1-1936.
16 Zie hiervoor Pusztai/Praamstra 1997.
17 Het feuilleton verscheen in de *Pesti Napló* tussen 25 december 1938 en 6 april 1939 in 84 afleveringen.

Frank Okker

Drie omgekeerde onkuise meisjes
Over de vroege journalistiek van Madelon Lulofs

De vroege journalistiek van Madelon Lulofs (1899-1958) is slechts voor een gering gedeelte Indisch. Van de ruim tachtig schetsen, reisverslagen, sprookjes en gedichten, die ze tussen het voorjaar van 1924 en eind 1931 voor het weekblad *Sumatra* schrijft, speelt een vijfde deel zich in Indië af. Bijna vijftig stukken zijn in Australië en Hongarije gesitueerd, twee landen waar de schrijfster in die periode geruime tijd verbleef. Maar ook voor de *Indië-watchers* zijn deze verhalen de moeite waard, vooral vanwege hun informatie over het leven van Madelon Lulofs, omdat zij net als het grootste deel van haar latere werk veelal autobiografisch zijn. Eén stuk bevat zelfs een verrassende vooruitwijzing naar een van haar bekendste romans.

Hoe komt zij bij het in 1924 gloednieuwe tijdschrift *Sumatra*, ondertitel *Weekblad voor geheel Sumatra*, terecht? Na haar huwelijk in augustus 1918 in Meester Comelis (bij Batavia) met haar vroegere schoolkameraad Hein Doffegnies, gaat Madelon Lulofs met haar man naar een rubberplantage in Deli aan de oostkust van Sumatra. Ze wonen aan het einde van de aanplant in een groot oud huis, door haar omschreven als een vierkante houten doos op palen.[1]

Tot haar genoegen staat het huis wel aan de rand van het oerwoud, zodat ze tijdens een korte dagelijkse wandeling hier het Indië van haar jeugd terugvindt, met name haar jaren aan het meer van Maninjau. Helaas echter worden al spoedig de prachtige hoge bomen over de oppervlakte van tientallen kilometers gekapt en vervolgens verbrand. De majestueuze woudreuzen met hun lianen maken plaats voor iele rubberboompjes die

akelig netjes in het gelid staan. Madelon beschouwde ze als een ‘keurig net, maar afschuwelijk vervelend bos.’ Ook aan het interieur van haar huis moet ze wennen. In Deli hangen er niet, zoals elders in de archipel, tulen gordijnen om de bedden, maar deze laatste staan in een kooi van vliegengaas. Zodra ze in bed ligt, voelt ze zich *als een worst in een vliegenkast*.[2]

Hun nieuwe leven kenmerkt zich door een militaire discipline. Hein, die als assistent in de rubberaanplant werkt, trekt elke ochtend om half zes de zogenaamde tuinen in. Pas na veertien dagen aan een stuk werken, dient zich de *hari besar* aan, de befaamde rustdag van Deli, die uitbundig gevierd wordt. Hein past zich moeiteloos aan het plantersleven aan en geniet van het buitenleven. Madelon waardeert de prestaties van de planters, maar hun telkens terugkerende verhalen over de rubber gaan haar al spoedig vervelen. Voor haar zelfgebakken koekjes of een met zorg vervaardigde pudding oogst ze ook al geen waardering. De mannen eten uitsluitend forse stapels boterhammen en grote bakken rijst om de alcoholvloed in hun maag in te dammen.

Van contact met andere vrouwen is amper sprake, tenzij ze de moeite neemt voor een tocht van twee tot drie uur langs de saaie rechte wegen van de plantages om in de koele ochtend een kort bezoek aan een van de andere assistentenvrouwen te brengen.[3] Meestal ontmoeten de vrouwen elkaar in het hospitaal van de onderneming, waar steevast binnen een jaar na aankomst hun eerste kind geboren wordt. Madelon vormt hierin geen uitzondering: in mei 1919 en oktober 1920 bevalt zij van haar dochters Mary Maud en Christine.

Haar man bezit weinig gevoel voor kunst of literatuur. Hij heeft liever dat ze haar handen vuil maakt in de tuin dan dat ze achter een vel wit papier zit. Maar er zijn ook planters met een bredere belangstelling, zoals de Hongaarse assistent László Székely. Op een dag geeft hij haar een verhaal dat hij bijzonder waardeert. Madelon blijkt niet onder de indruk en sluit met hem een weddenschap af dat zij een beter verhaal zal schrijven.[4] Ze stuurt haar verhaal naar het in het voorjaar van 1924 opgerichte weekblad *Sumatra* in Medan, waarin Székely zelf zijn cartoonachtige tekeningen publiceert, en dat haar bijdrage direct plaatst. Waarschijnlijk gaat het om ‘What is there in a name!’, een tamelijk eenvoudig verhaal over drie assistenten van een cultuurmaatschappij die allen de naam Jansen dragen. Er ontstaat verwarring wanneer de hoofdadministrateur het bericht ontvangt dat er per schip een mevrouw Jansen onderweg is. Zoals te verwachten valt, worden eerst de verkeerde

assistenten gefeliciteerd, tot iedereen tot zijn verbazing vaststelt dat de dame voor de jongste Jansen komt.[5]

Luidruchtig maar joviaal

Tot haar genoegen krijgt Madelon niet alleen geld voor haar verhaal, maar ook het verzoek om meer bijdragen te leveren. Datzelfde jaar publiceert ze nog elf verhalen in het blad en ze kiest ook een pseudoniem, Christine van Eyck. Een van haar geregeld terugkerende thema's is de luidruchtige, maar joviale manier waarop de mensen van Deli met elkaar omgaan en die sterk afwijkt van de door haar vaak als stijf ervaren omgangsvormen in de rest van Indië en in Nederland. Zo beschrijft ze met kennelijk plezier drie Delianen die, met het bovenste boordenknoopje van hun toetoepjassen open, een lawaaiige entree maken op een feestavond in het correct-deftige *Hotel des Indes* in Batavia. Het is een scène die perfect zou passen in haar zeven jaar latere roman *Rubber*.

Wanneer ze zelf een bezoek aan Java brengt, amuseert ze zich tijdens een mislukte voorstelling van de vulkaanuitbarsting bij Wonosobo. Op het moment dat de vulkaan op het toneel letterlijk vuur spuwt, blijven de inheemse muzikanten, die de dodelijk verschrikte bevolking moeten verbeelden, rustig doorspelen op de gamelan. Het publiek met veel hooggeplaatste ambtenaren ziet het toneelstuk met strak gezicht aan, ook als het doek met luid geraas naar beneden dendert. Dat komt ‘omdat Java nu éénmaal heel weinig humoristisch is aangelegd - speciaal de groote steden... meer speciaal de gróóte mannen.’ En ze waardeert haar ‘dierbaar Deli dat volkomen het krankzinnige van deze voorstelling zou begrepen hebben - en in geen tien gouden kragen een bulderende lach zou hebben laten verstikken’.[6]

Een ander onderwerp, dat haar meer persoonlijk raakt, is de omgang met de inheemse bedienden. Haar leven lang kan Madelon niet met de huisbedienden overweg, naar haar eigen zeggen omdat ze bij de geboorte een mannelijk element heeft meegekregen. Om die reden vervangt ze in Indië de vrouwelijke bedienden zoveel mogelijk door mannen, want die durft ze wel uit te schelden of desnoods een oorvijg te geven. In Deli blijkt het echter helemaal niet makkelijk om aan huispersoneel te komen. Ze krijgt uiteindelijk een contractkoelie toegewezen met als officiële titel *toekang-ajer*, waterdrager, en een soort kokkie.

Deze laatste toont zich weinig bedreven in zijn werk, zodat het menu

van Madelon en Hein in hun ‘gordijnen- en matten-loos huisje’ vrijwel onveranderd bestaat uit niet-afgehaalde boontjes, vochtige aardappels en ossenlapjes met een jus van ketjap. Het vaste nagerecht wordt gevormd door ‘wazig-witte flensjes met een goela-djawa[palmsuiker]-sausje’. Ter afwisseling van deze monotone maaltijd maakt de schrijfster zelf rissoles, smakelijke pannenkoekjes met verschillende vullingen. Later komt er bij het gezin een bediende die elke dag uit vissen gaat om de Doffegnies steevast 's avonds een vissoep voor te zetten en een pudding die geregeld door het raam verdwijnt. Belangrijker echter voor Madelons verhaal is zijn sullige uiterlijk, waaraan hij zijn bijnaam *'t Paard* dankt, en zijn kleding die haar de gelegenheid biedt tot een kleine, maar fraaie stijloefening: ‘Hij volhardde bij zijn zijden kampong baadjes, die als een te groote sloop om zijn verrheumatiekt jockeylijf hingen bij een artistieke poneypluk over zijn voorhoofd en bij een hel groen fluweelen pakje.’[7]

Ze is heel verbaasd wanneer na enige tijd een uiterst deftige *boy* bij hen in dienst treedt. Hij zorgt voor de perfecte driegangenmaaltijd, maar zijn pietluttigheid staat Madelon al gauw tegen.

Tot de kenmerken van het werk van Madelon Lulofs behoren haar intensieve aandacht voor de grootse aspecten van de natuur en een even scherp oog voor de schaduwzijden van het menselijk bedrijf en uiterlijk. Het eerste komt tot uitdrukking in haar aangrijpende beschrijvingen van een brandend oerbos, maar ook in een passage over het landschap rond het in de bergen gelegen Brastagi, waar de planters en hun vrouwen nogal eens een korte verlofperiode doorbrachten:

> ‘Helder rees dien dag de zon aan den hemel, die als een machtige koepel zich welfde boven het landschap. Fluweel leek het gras, golvend over de heuvels, de laagten in, hier en daar randden fèlgele bloemen, die verblindend goud zich wiegden op hun ranken steel. Héél in de verte rees de Sinaboeng op, wazig blauw nog, door wat late nevels gesluierd - maar dichter bij, als een groot brok steen, stond de Sibajak helder belijnd; de kloven en contouren. En als gestrooid over het gras leken de huisjes, wit en bruin met roode en donkere daken; er omheen de tuintjes, met hel getinte bloemen...’[8]

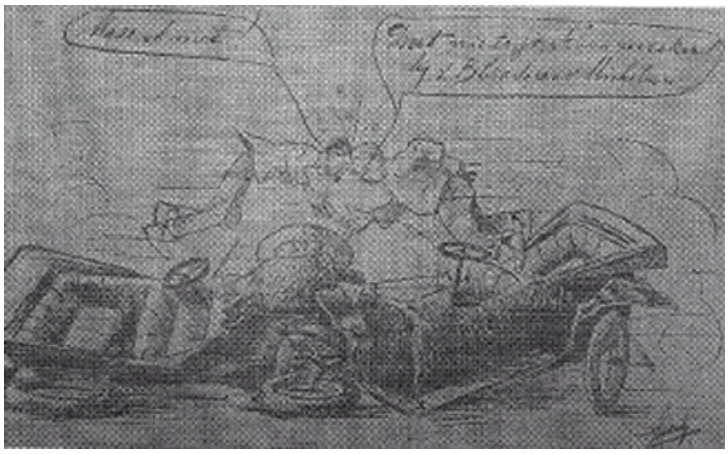
Frontale botsing

Madelons medewerking aan het weekblad verloopt voorspoedig. Ze reist naar het redactielokaal in Medan, dat ze zich bijna twintig jaar later zal herinneren als ‘een ongezellig hok’ in het gebouw van Kühler & Co aan de Hüttenbachstraat 21. Daar ontmoet ze niet alleen redacteur H. Veersema, maar ook László Székely met wie zij al kort na haar debuut in *Sumatra* een verhouding kreeg.[9]

Hun innige verstandhouding blijkt ook uit Székely's tekeningen voor het blad. Hij beeldt Madelon, die aanvankelijk nog wordt aangeduid als ‘Medewerkster’, uit als zij diep in gedachten over een artikel gebogen zit. Met haar linkerhand roert de schrijfster achteloos in een pan met een dreigend dampende maaltijd, terwijl achter haar rug de dochters respectievelijk de jampot en de provisiekast plunderen. Aan de muur hangt een karikatuur van haar man (zie voor deze tekening het artikel van Gábor Pusztai en Gerard Termorshuizen in deze bundel). In een ander nummer staat een advertentie voor het assurantiekantoor van Van Blaaderen en Michelsen, een tekening van een frontale botsing van twee auto's waarbij de bestuurders met de hoofden tegen elkaar slaan en van wie de een zich gelukkig prijst met zijn verzekering. De tekening is van Székely, maar de geschreven tekst in de ballonnen verraadt het handschrift van Madelon.[10]

De relatie leidt in de Europese gemeenschap van Deli tot de nodige roddels, want Székely is een collega van Doffegnies. De situatie dreigt onhoudbaar te worden en Madelon neemt het besluit om in 1925 ongeveer een jaar bij haar familie in Australië door te brengen. In die tijd gaat ze door met schrijven voor *Sumatra*. Dat jaar verschijnen er vijfentwintig bijdragen van haar, voor het merendeel reisverslagen onder de vaste titel ‘Op eigen wieken’.

In de laatste week van januari vertrekt ze met de *Medusa* van Belawan naar Singapore, waar ze enige dagen verblijft. Op de boot blijkt de beloofde *fine big cabin* zo klein dat een van haar beide koffers op het dek komt te staan en de andere nog net voor de deur past. Op de laatste dag van haar verblijf in Singapore bezoekt ze een oude Chinese tempel en raakt gefascineerd door de enorme afmetingen van het ‘goudglanzend’ Boeddhabeeld dat ze beschouwt als ‘de typering van voldaan materialisme. Alles is vet en rond. Het bolle hoofd, de grijnzende dikke lippen, de breede neus, de dikke buik. De griezelige handen.’ Wanneer ze weer naar buiten komt, stelt ze met genoegen vast dat de Chinese priesters



tekening van László Skékèly voor het assurantiekantoor Van Blaaderen en Michelsen met het handschrift van Madelon Lulofs in de tekstballonetjes

heel goed godsdienst met handel weten te combineren, want in de tuin van het tempelcomplex hangen keurige witte vellen rubber te drogen.[11]

Tijdens de volgende etappe, met de *Montoro* via Batavia naar Australië, neemt ze de ruimte om de uiteenlopende typen passagiers aan boord te beschrijven. Zoals van Madelon te verwachten valt, is dat beeld niet vleiend. Ze onderscheidt de rijke toeristen op wereldreis. Deze verschijnen als laatsten aan het ontbijt, maar wel gekleed in 'fonkelnieuwe' kleding, wat ze er niet van weerhoudt om voor de volgende maaltijden weer iets anders aan te trekken. Zij houden zich vooral bezig met lezen en spelen. 'Van hun trip weten ze weinig te vertellen, want overal zijn ze "too short" geweest om een behoorlijke herinnering er aan te behouden.'

De tweede groep is kleiner en bestaat uit enkele alleen reizende en ongetrouwde vrouwen. 'Ze rooken den heelen dag, kijken in iedere ruit of de wind niet de poeier van hun neuzen heeft geblazen en zijn verheerlijkt, als de kapitein zijn dagelijksche 10 minuten met hen komt praten.' En als derde noemt ze 'de afgeloofde moeder met een stel brullende, lastige, ongezellige kinderen' die hun medepassagiers ergeren met hun 'onophoudelijk gegil en gehuil'. Er bestaat natuurlijk de mogelijkheid dat hier sprake is van zelfspot, omdat Madelon immers ook in gezelschap van haar twee dochters reist. Maar ook elders wordt het duidelijk dat zij niet tot de categorie schrijfsters behoort die blijmoedig werk en moederschap met elkaar combineren.

Op 6 februari komt het schip in het Australische Port Darwin aan, waar Madelon een tocht maakt over de grasvlakte met de vele *gumtrees*, die een arme en ontvolkte indruk maakt. Australië is haar bekend, omdat ze er al verschillende malen haar familie opzocht. Ze toont zich kritisch over de Australische wetgeving die *black labor*, dat wil zeggen het in dienst nemen van inheemse arbeiders, verbiedt. Het gevolg is dat de reusachtige vleesfabriek bij Port Darwin al vijf jaar stilligt. 'En dat alles om een stom vooroordeel, om een koppig doordrijven. [...] Hier in dit tropisch klimaat is geen blank ras in staat te presteeren wat de inboorling presteert. De hitte maakt hier ook den blanke "dull" en indolent.'[12]

Ruim een week later arriveren ze in Sydney. Het schip moet in het dok, zodat Madelon met haar dochters per trein verder reist naar Melbourne. Na een reis van meer dan een dag door de 'doodelijke eenzaamheid', bereiken ze het huis van haar moeder in de voorstad Black Rock. Ze treft er ook haar jongste broer Sicco, in de reisverslagen Jim, en haar zusje Mary ('Anne-Lies').

Arrival of Burke, Wills and King at the deserted camp at Cooper's Creek, Sunday evening 21st April 1861 - John Longstaff 1907 (olie op canvas, 285,7 cm x 433cm, National Gallery of Victoria, Australië)

Hongerdood

Eind maart vertrekt ze opnieuw om een aantal maanden bij haar broer Sam (‘Sid’) door te brengen. Hij is inmiddels vijfentwintig, een jaar jonger dan Madelon, en bezit een boerderij bij Girgarre, honderdtwintig mijl ten noorden van Melbourne. Ze maakt de reis in gezelschap van haar andere broer en haar zusje. De kinderen blijven achter en gaan naar een particuliere christelijke fröbelschool. Hun moeder moet de juffrouw, die door haar oudste dochtertje ‘schattig’ wordt genoemd, goed bekeken hebben, want zij maakt een zeer gedetailleerd portret van Miss Bonny:

> ‘Een vrij oud hoofd op een vormloos lichaam, loopend op ongracieuse beenen en in het bezit van dito armen [...] in een bruine jurk van bijna misdadige tint en snit [...] en een grijze hoed, die een combinatie is van een sponzenzak met een pannekoek’.

De reis naar Girgarre blijkt eindeloos lang. Doordat de dienstregeling veranderd is, missen ze een aansluiting en gaan om de tijd te doden naar het museum van Melbourne. Het enige dat Madelon in de kunstcollectie boeit, is een schilderij van Longstaff. Het grote doek toont de ontdekkingsreiziger Burke met twee van zijn vrienden tijdens hun expeditie van 1860 tot 1861 door Australië waarbij zij allen van de honger omkwamen. Gebiologeerd kijkt de schrijfster naar het beeld van de drie mannen die in de nacht op hun doodvonnis wachten.

> ‘... Er is niets, dan die drie, ten doode vermoeide, half verhongerde mannen, die gedacht hadden gered te zijn, en daar alléén de verlaten woestijn vinden, de zwijgende stilte van die groote eenzaamheid - en de zekere hongerdood! Er is niets dan de stille, diepe wanhoop van dien man, geleund tegen de boom, z'n armen langs z'n lichaam, z'n schouders en hoofd gebogen... van dien andere, neergevallen op dien stronk... van den derde, stervend onder den boom... Er is niets, dan de dorre woestenij er achter... en de maan, die in matten glans schijnt over dit alles. [...] Werkelijk, het is machtig mooi, dit schilderij - onvergetelijk mooi...’[13]

Wat deze minutieuze beschrijving van Madelon Lulofs zo fascinerend maakt, is dat de passage een heel verrassende vooruitwijzing vormt naar

haar roman *De hongertocht* uit 1936. Dat boek is gebaseerd op de patrouille van de onderluitenant Pieter Nutters, die in 1911 met twee brigades in de binnenlanden van Atjeh verdwaalde, waarbij achtentwintig van de zesenzeventig mannen van de honger omkwamen. Maar Madelon vat pas in de herfst van 1933 het plan op om dat boek te gaan schrijven. Dan ontvangt zij namelijk van Nutters een dikke map met vrijwel alle documenten omtrent zijn patrouille, omdat de voormalige commandant hoopt dat een boek van haar hand hem eerherstel bezorgt.[14] Wellicht heeft de schrijfster eerder over de hongertocht gehoord, bijvoorbeeld van haar vader die in Atjeh als bestuursambtenaar heeft gewerkt. Het neemt niet weg dat haar intense aandacht voor het schilderij van de hongerdood van de drie ontdekkingsreizigers in Australië, acht jaar voordat zij het materiaal voor een roman over hetzelfde thema ontvangt, buitengewoon opvallend is.

Afgezakte jurken

De boerderij van Sam is een primitief houten huis met een zinken dak. Het interieur maakt een armetierige indruk. Alleen in de salon ligt een kleed op de planken vloer en de kreupele meubels zijn van rotan. Aan de wand hangen wat reproducties van Mauve en drie omgekeerde lijstjes, die enige onkuise meisjes met afgezakte jurken en lange, in kousen gestoken benen bevatten. Het leven op de boerderij blijkt hard en zwaar. Sam leeft van de melk van de zeven koeien en van het verbouwen van velden vol luzerne, klaver, die zeer snel geoogst moet worden voor de natte en winderige herfst, die eind mei invalt. Wanneer Sicco ontdekt dat een kalf van de buurman van de luzerne eet, slaat hij het dier zonder pardon dood.

Madelon bakt haar befaamde *risolles* [gefrituurde pannenkoekjes, GL] voor Sicco's eenentwintigste verjaardag, schuurt de pannen die Sam altijd door zijn honden laat uitlikken, en gaat met haar zusje te paard naar Girgarre. Vanwege hun rijbroeken oogsten ze nogal wat afkeurende blikken, want de inwoners van het plaatsje zijn uitermate zedig en gelovig. Ze beschrijft een dorpsfeest met vijfentwintig boeren in kreukelige pakken en tien vrouwen in verbleekte flodderige jurkjes. Al gauw vormen zich de paren die in razend tempo met steppende voeten en pompende armen een dans uitvoeren op de muziek van een krassende viool en een hobbelende piano. Zelf komt Madelon na een tollende wals ‘duizelig en onpasselijk’ bij op een van de banken aan de kant.

Ze geniet er van de grootse natuur en van het ontbreken van de knellende beschaving. En net als op de plantages in Indië voelt ze de machtige bekoring die uitgaat van het opbouwen van je eigen bestaan. Daarnaast stelt ze echter vast dat in Australië veel mislukt, omdat de vakkennis en het kapitaal meestal ontbreken. De Australiër gaat, net als de Javaan, slordig om met zijn werkmateriaal.

Ze mist in dit land de kunsthandels en verbaast zich over het gebrekkige schoonheidsgevoel van de mensen. Dat merkt ze ook bij haar afscheid in Girgarre:

> 'En overal moet ik twee kopjes thee drinken en twee geweldige stukken cake verwerken; overal moet ik de bruiloftsportretten en de eigengehaakte kleedjes bewonderen, en overal heb ik me eventjes geërgerd over de spiegeltjes, beschilderd met rosé appelbloesems, en de étagères met hideuse beeldjes [...]'[15]

Eenmaal weer in Melbourne doet ze verslag van de aankomst van de Amerikaanse vloot en de warme betrekkingen tussen de matrozen en de Australische meisjes. Tijdens de parade van de Amerikanen loopt iedereen uit met fatale gevolgen. Een bioscoopdak, waarop veel mensen staan te kijken, stort in met honderden doden als gevolg.[16]

'Genie zonder ruggegraat'

Wanneer ze in 1926 in Deli terug is, blijken de gevoelens tussen Laszló Székely en haar nog niet veranderd. Ditmaal is het Székely die vervroegd verlof aanvraagt om naar zijn vaderland te gaan, maar als gevolg van een hevige, door Doffegnies uitgelokte scène besluit Madelon samen met hem te vertrekken. Haar dochters blijven achter bij haar man, die nog voor de afvaart van het schip (eind april) de scheidingspapieren in orde laat maken. Madelon en haar vriend brengen onder meer een bezoek aan Venetië, voordat ze zich in Boedapest vestigen waar ze in september met elkaar trouwen.[17]

Het zal weinig verwondering wekken dat de schrijfster alleen in de eerste maanden van 1926 nog vijf bijdragen aan *Sumatra* levert. De stof voor de verhalen is wederom ontleend aan haar verblijf in Australië. Het jaar daarop keert het verse echtpaar van verlof naar Deli terug en zet Madelon haar medewerking aan het blad voort. Ze publiceert een reeks

van vijf verhalen onder de titel ‘Bohémiens. Typen uit Hongarije’: vlotgeschreven reisschetsen van haar tochten naar diverse ingedutte provincieplaatsjes met mooie details van het lokale leven. Zo komt ze in een ‘stoffige kleine csárda [herberg], waar de eigenaar in zijn werkpakje op bloote voeten in pantoffels bedient en onge-evenaard handig een mugje met z'n zwarte duimnagel uit mijn glas wipt’. Ze logeert in kazernes, eet er ‘mummi droge’ salami, en maakt kennis met de levenskunstenaar Béla - ‘een genie zonder ruggegraat’ - en de frivole Oszkar. Madelon prijst de antiburgerlijke levenswijze van de mannen die ‘soms maanden lang de voorbeeldigste echtgenooten zijn en dan weer ondanks duur gezworen eeden en berouwvol gesmeede beloften, niet laten kunnen spontaan hun vrouwen driemaal op een dag te bedriegen, alleen omdat de gelegenheid het zoo biedt [.. .]’[18]

Aan haar stijl is te zien dat Madelon nog slechts af en toe Nederlands spreekt, want er duikt een toenemend aantal germanismen op, zoals ‘een ex-beliebige ritmeester’ en ‘hij doorkende alle groote kunstenaren en zag alle zielen mooi’. In latere stukken kiest ze als decor steeds vaker de koffiehuizen, kroegen en danstenten van het oude Boedapest. Het zijn verhalen vol blijmoedig beleden overspel van beide kanten. Het huwelijk wordt beschouwd als een schijnvertoning waar de mensen tot haar verbazing nog altijd waarde aan hechten: ‘Wás 't dan zoo moeilijk te leven bij de waarheid alléén? [...] alles verwerpen wat onwaar is en onecht, dat is de eenige weg tot geluk, tot bindend, blijvend geluk.’[19]

Maar ze schrijft in 1928 ook nog een ander verhaal, gebaseerd op de belastingopstanden die ze als achtjarig meisje meemaakte, toen ze met haar ouders in Padang Pandjang woonde, een flinke garnizoensplaats ten zuidoosten van Maninjau op Sumatra.[20] Ze begint haar verhaal in het ‘paleis’ van de hoogste ambtenaar van het eiland, ‘de gouverneur’, die de inheemse bevolking een nieuwe, verhoogde belasting wil opleggen. Hij is ‘een kras man van even over de vijftig, [...] grijze snor, die zilver afstak tegen het gebronsd gezicht, en een fijne, maar hardvochtige mond verborg. Zijn staalblauwe oogen, die haast geen pupil hadden, monsterden met een kouden onderzoekenden blik de kring van jongen ambtenaren, die daar rond de vierkante, marmeren tafel zaten.’ De doodse stilte in de reusachtige zaal wordt nog benadrukt door de vier inheemse oppassers, die bewegingloos langs de muren staan.

De assistent-resident Carelsen maakt bezwaar tegen het tijdstip van de nieuwe belasting, precies vóór de ‘poeassa’ [vasten], een periode waarin elke tactvolle Europeaan de minste botsing met de ‘fanatiek opgezweepte

Mohammedaan' probeert te vermijden. Maar als hij een blik werpt op de gouverneur, die slechts uitgaat van de superioriteit van de westerling tegenover de inheemse bevolking en alleen 'genadelooze plichtsbetrachting' kent, weet hij dat zijn tegenwerpingen vergeefs zijn.

De maatregel wordt uitgevoerd. Gedurende drie maanden heerst er betrekkelijke rust en de belastingen worden, schijnbaar zonder tegenstand, geïnd. De wachten bij het huis van de assistent-resident zijn verdubbeld, een extra politiepatrouille marcheert elke drie uur door de kampongs, maar van vijandigheid lijkt geen sprake. Dan sluipt op een avond 'onzichtbaar en onhoorbaar' een menigte naar het huis, stormt de woning binnen en maakt op wrede wijze een eind aan het leven van Carelsen.

Het verhaal sluit af met de gouverneur in de enorme hoge zaal. 'Trotsch en koel, de witte naakte muren en zwarte pilaren. Stil - de palmen, die hun blaren openspreidden als waaiers.' Ook de bewegingloze oppassers staan er weer. De gouverneur geeft zijn secretaris opdracht een telegram naar de gouverneur-generaal te sturen met het bericht van de moord op de assistent-resident en het verzoek om zowel militaire versterking als de benoeming van een opvolger. En hij vraagt om een passagebiljet eerste klas naar Europa voor de weduwe van Carelsen. 'De secretaris boog en verwijderde zich om aan de opdracht te gaan voldoen. Over het marmer klonken zijn harde voetstappen als een wanklank in de stilte...'

In maart 1929 wordt in Deli de enige dochter van Madelon en Székely geboren. Ze krijgt de namen Cornelia Malvina, roepnaam Cornelietje dat later veranderd wordt in Kotjil (kleintje). Het dochtertje duikt al in 1930 op in *Sumatra*, maar een vrolijk verhaal is het niet. Madelon is met het meisje naar Brastagi gereisd, omdat het kind 'beneden' niet wil eten. In de striemende regen zit de schrijfster binnen en doet wanhopige pogingen haar baby stil te krijgen. 'Geen Sibajak, geen Sinabong, geen glorierijke heuvels.' En ze houdt zich nog eens voor waarom ze ditmaal in Brastagi is. 'Niet om te dansen. Niet om te flirten. Alleen om jou, Baby.' Helemaal terecht is de klacht van Madelon echter niet, want zelf sukkelt ze ook al enige tijd met haar gezondheid.[21]

Lang zullen ze niet in Brastagi blijven en evenmin in Indië. Székely is zijn stagnerende plantersloopbaan zat en vindt kennelijk dat hij genoeg rubberbomen heeft gezien. Nog datzelfde jaar gaan zij definitief naar Europa. Maar anders dan wel is gedacht, blijft Madelon ook in Boedapest nog actief als medewerker van *Sumatra*, al gebruikt ze vanaf 1931

meestal de naam M.H. Székely-Lulofs. Haar laatste bijdrage aan het blad, het verhaal ‘Sex-appeal’ verschijnt eind 1931, enkele maanden na de publicatie van haar eerste roman, *Rubber*.[22]

De vroege ‘Indische’ verhalen van Madelon Lulofs zijn onderling sterk verschillend. Naast het indrukwekkende relaas van de belastingopstand staan uiterst lichte liefdesverhaaltjes. Maar zelfs in die laatste categorie treft de laconieke wijze waarop ze de betrekkingen tussen haar personages weergeeft, zoals bij een ontmoeting voor een gangraam in de trein. ‘Eigenlijk was het landschap heelemaal niet de moeite waard om naar te kijken en dat wisten de majoor en de vrouw ook wel. Ze stonden daar ook niet voor het landschap. Ze stonden daar voor elkaar.’[22]

Het beeld dat van de vrouwelijke hoofdfiguur in de reisschetsen bijblijft, is van een grote directheid en een afkeer van elke vorm van burgerlijkheid. Dat geldt ook voor haar politieke uitspraken. Wanneer zij op een schip een Ku-Klux-Klan-lid ontmoet. Wanneer de man haar vraagt of zij zijn organisatie kent, antwoordt zij: ‘Jawel,” zeg ik, “zoo'n soort staat in den staat, die met perverse middelen rijken en katholieken uitmoordt, niet waar?”’[23]

Een ander aspect, waaraan in de besprekingen van haar werk hoogst zelden aandacht wordt besteed, is de humor in haar persoonsbeschrijvingen. Ook daarvan nog één voorbeeld: ‘De Amerikaansche doctores is zoo mager als een streep. Ze heeft geen enkele ronding en kon best van hout gemaakt zijn.’[24]

Madelon Lulofs heeft zelf ongetwijfeld de kwaliteit van haar vroege werk ingezien, want ze neemt verschillende verhalen op in haar latere bundels *Emigranten* (1933) en *Vizioen* (1934). Het materiaal over haar dienstboden in Indië en Hongarije gebruikt ze in twee boeken over hetzelfde onderwerp: *Onze bedienden in Indië* (1946) en *De kleine strijd* (1941). Andere passages belanden al dan niet gewijzigd in haar andere romans, zoals *Rubber.*

Ruim twintig jaar na haar laatste bijdrage aan Sumatra spreekt ze zich in een brief aan haar voormalige redacteur Veersema uit over haar vroege werk. Ze noemt het ‘naïeve, literair totaal waardeloze, maar ongevaarlijke verhaaltjes uit het plantersleven’.[25] Wij weten inmiddels wel beter.

Eindnoten:

1 M.H. Székely-Lulofs, ‘Op een rubberonderneming in Asahan (Sumatra's oostkust)’ in: *Algemeen Handelsblad*, 21 augustus 1931.
2 Autobiografische aantekeningen M.H. Székely-Lulofs, Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag.
3 M.H. Székely-Lulofs, ‘Kort haar en een kapper in de rimboe’. In: *Algemeen Handelsblad*, 9 december 1933.
4 Gesprek met mw. M.M. Modderman, 8 mei 2001. T. van Ekelenburg, ‘Isztan Valet (God zij met je). In: *Vrouwenpost* 13, no. 4 (jan. 1957).
5 N.N., ‘What is there in a name!’. In: *Sumatra* 1, no. 5 (14 juni 1924).
6 Christine van Eyck, ‘Deli, Deli über Alles’. In: *Sumatra* 1, no. 12 (2 aug. 1924). ‘Op eigen wieken. Intermezzo’. In: *Sumatra* 2, no. 10 (7 maart 1925).

7 Christine van Eyck, ‘De “deftige” Boy’. In: *Sumatra* 1, no. 28 (22 nov. 1924). ‘'t Paard’. In. *Sumatra* 7, no. 19 (10 mei 1930).
8 Christine van Eyck, ‘De armen van Geest’. In: *Sumatra* 1 (11 okt. 1924).
9 Brief van M.H. Székely-Lulofs aan H. Veersema, 3 maart 1953.
10 In: Sumatra 1, no. 7 (28 juni 1924) en 11 (26 juli 1924) met dank aan Gábor Pusztai.
11 Christine van Eyck, ‘Op eigen wieken’. In: *Sumatra* 2, no. 7 (14 febr. 1925).
12 Christine van Eyck, ‘Op eigen wieken. Port Darwin’. In: *Sumatra 2*, no. 15 (11 april 1925).
13 Christine van Eyck, ‘Op eigen wieken. Sid's huis’. Sumatra 2, no. 22 (30 mei 1925). ‘Op eigen wieken. Paedagogie’. In. *Sumatra 2* (Kerstnummer, dec. 1925).
14 M.H. Székely-Lulofs, *De hongertocht.* Amsterdam 1936, 270-276.
15 Christine van Eyck, ‘Op eigen wieken. Sid's huis II t/m X. In. *Sumatra 2*, no's. 23 t/m 34 (6, 13, 20 juni, 4,18, 25 juli, 1, 15 en 22 augustus 1925).
16 Christine van Eyck, ‘Op eigen wieken. Sid's huis XIII’. In. *Sumatra 2*, no. 38 (19 sept. 1925).
17 Gesprek met mw. M.M. Modderman, 8 mei 2001. Persoonskaart M.H. Székely- Lulofs.
18 Christine van Eyck, ‘Bohémiens. Typen uit Hongarije’. In: *Sumatra* 4, no's 21, 25, 26, 28 en 30 (28 mei, 18 en 25 juni, 9 en 23 juli 1927).
19 Christine van Eyck, ‘Button hole’. In: *Sumatra* 5, no. 16 (21 april 1928).
20 Christine van Eyck, Kort verhaal. Verzet in 1905’. *Sumatra* 4, no. 51 (17 dec. 1927). In werkelijkheid vonden de belastingopstanden in West-Sumatra in mei-juni 1908 plaats. Bij deze onlusten werd de cotroleur J. Bastiaans, de opvolger van Madelons vader Claas Lulofs, op gruwelijke wijze vermoord. Zie Frank Okker, ‘Vissen vangen in een vulkaan. De bewogen jeugd van Madelon Székely-Lulofs’. In: De Parelduiker 9, no. 4 (2004), 2-19.
21 Christine van Eyck, ‘Regen’. In: *Sumatra 1*, no. 12 (22 maart 1930).
22 Ook Székely schreef naast zijn romans *Van oerwoud tot plantage* (1935) en *Rimboe* (1949) verhalen over zijn planterstijd. Binnenkort verschijnt hieruit een keuze bij het KITLV, verzorgd door Gábor Pusztai en Gerard Termorshuizen.
22 Ook Székely schreef naast zijn romans *Van oerwoud tot plantage* (1935) en *Rimboe* (1949) verhalen over zijn planterstijd. Binnenkort verschijnt hieruit een keuze bij het KITLV, verzorgd door Gábor Pusztai en Gerard Termorshuizen.
23 M.H. Székely-Lulofs, ‘Sex-appeal’. In. Sumatra 8 (Kerstnummer, dec. 1931). Christine van Eyck, ‘Aan boord s.s. Coblenz’. *Sumatra 1* (Kerstnummer 1930).
24 Idem
25 Brief van M.H. Székely-Lulofs aan H. Veersema, 3 maart 1953.

Gábor Pusztai

Een beeld van een vrouw
Madelon Lulofs op de tekeningen van László Székely

Inleiding

De eerste roman van Madelon Székely-Lulofs verscheen in 1931, onder de titel *Rubber* en maakte de schrijfster onmiddellijk tot een bekende auteur in Nederland en daarbuiten. Madelon Székely-Lulofs had echter reeds zeven jaar daarvoor haar eerste verhalen gepubliceerd in het weekblad *Sumatra*, dat in Medan verscheen. De eerste pennenprobeersels van Madelon verschenen onder het pseudoniem Christine van Eyck.[1] Het blad was in 1924 opgericht en niet alleen Madelon Lulofs, maar ook haar latere (tweede) man, László Székely, hoorde tot de medewerkers. Het huwelijk van Madelon Lulofs en Hendrik Doffegnis was in 1924 niet meer goed te noemen. Hij ging helemaal op in zijn werk en hield van het plantersleven. Zij daarentegen voelde zich eenzaam en alleen gelaten. Zij kon met haar man niet praten over haar literaire interesses en haar belangstelling voor kunst. De steeds meer bekoelende verhouding tussen Madelon en Hendrik was waarschijnlijk ook aan het feit te wijten dat in de laatste zes jaar (tussen 1918 en 1924) meerdere tragische gebeurtenissen plaatsvonden in de familie Lulofs. Vijf weken na het huwelijk van Madelon en Hendrik, op 6 oktober 1918, was haar jongste broer Claas overleden.[2] In hetzelfde jaar kwam er een breuk in de carrière van haar vader: hij werd ontslagen als Adviseur.[3] Twee jaar later werd hij door Gouverneur-Generaal Van Limburg Stirum wel tot resident van Nieuw Guinea benoemd, maar Claas Luofs pleegde nog eens twee jaar later, in de nacht van 12 op 13 februari 1922 zelfmoord, omdat hij een buitenechtelijke verhouding had met de vrouw van een

geoloog die in Nieuw Guinea op expeditie was. Zij heette Carry Alide Breitenstein en uit die verhouding werd Claas geboren.[4]

Deze gebeurtenissen moeten de toen drieëntwintigjarige Madelon, die moeder van twee kleine dochters was en ver weg van haar familie, op een eenzame plantage in de rimboe in Deli woonde, zwaar getroffen hebben. Madelon had waarschijnlijk in deze omstandigheden meer begrip, toewijding, attentie en liefde nodig dan zij van haar man kreeg. Dat was er wellicht mee de oorzaak van dat zij in deze jaren iemand zocht die haar dat alles wél kon bieden. In 1924, toen zij ook medewerkster werd van *Sumatra*, hadden Madelon en László Székely al een verhouding, wat twee jaar later leidde tot de scheiding van haar eerste man Hendrik.

Het harakiri van de redactie

László Székely blonk al in zijn middelbare schooltijd uit met zijn uitstekende tekeningen.[5] Dit talent kwam hem als tekenaar bij het blad *Sumatra* in Deli goed van pas. Hij maakte humoristische tekeningen in de rubriek 'Deli op zijn kop'. De tekeningen van de Hongaarse planter, die anders op de rubberplantage Ajer Poeti werkte in Kisaran (Deli) als assistent en de collega was van Hendrik Doffegnis, moeten zeer populair geweest zijn. In het weekblad verscheen regelmatig een advertentie die afdrukken van Székelys tekeningen te koop aanbood voor twee gulden per stuk.[6]

In het zesde nummer van de eerste jaargang (21 juni 1924) verscheen een tekening van Székely op de titelpagina. Op de cartoonachtige tekening is de redactie van het piepjonge weekblad Sumatra afgebeeld, wanneer ze op verschillende manieren zelfmoord plegen. De reden voor de zelfmoord is (volgens het onderschrift) dat het weekblad door andere kranten en weekbladen op Sumatra totaal genegeerd werd:

> 'Ziet hier de redactie-staf en de medewerkers van het Weekblad *Sumatra*, tot wanhoop gebracht door het feit dat, niettegenstaande in geheel Deli het Weekblad Sumatra druk besproken wordt, de Redacties van de Sumatra-Courant en de Deli-Post nog altijd niet hebben gemerkt (wij denken niet aan een afspraak om ons dood te zwijgen) dat het Weekblad Sumatra verschenen is. Onze staf heeft daarom besloten om harakiri te plegen en elk doet dat naar zijn

Het harakiri van de redactie - tekening van László Székely voor *Sumatra* (21.06.1924)

> eigen aanleg en aspiraties. Onze originele tekenaar is geheel rechts afgebeeld. Laat het feit dat de Deli-Post en de Sumatra-Courant over ons zwijgen U een bewijs zijn dat wij iets goeds bieden (prullerige blaadjes hebben zij als om strijd gerecenseerd), en als U zich nog niet op ons blad geabonneerd heeft, doe het dan nu. Wij zorgen steeds voor iets nieuws en iets pakkends.'[7]

De vijf mannenfiguren, die in absurde gruwel afgebeeld staan op de tekening, proberen zich op verschillende manieren van het leven te beroven. De eerste man tracht zijn eigen hoofd in twee te zagen, de tweede drinkt uit een pot, waarop 'wonderolie' staat, de derde steekt een zwaard in zijn buik, de vierde jaagt een kogel door zijn kop en de vijfde, de tekenaar, László Székely zelf dus, duikt ondersteboven in een emmer verf. Jammer, want op die manier kan de lezer het gezicht van Székely helaas niet zien. De tekening is bizar en lachwekkend, maar niet iedereen heeft erom gelachen. Het probleem was dat Madelon Doffegnis-Lulofs toen al medewerkster was van het weekblad, maar desondanks niet op de tekening stond, die 'de redactie-staf en medewerkers' moest afbeelden. Daaruit ontstond een 'conflict' - als wij het publieke stoeien van twee verliefde jonge mensen (Madelon was toen 25, László 32 jaar oud) al een conflict willen noemen.

De karikatuur van een huwelijk

Madelon Lulofs voelde zich waarschijnlijk beledigd dat haar geheime minnaar en redactiecollega juist háár niet waardig genoeg achtte op de tekening af te beelden die van de redactie op 21 juni 1924 op de titelpagina van *Sumatra* verscheen. Als antwoord op de verwijten van Madelon maakte Székely een tekening van haar en die werd gepubliceerd op 26 juli 1924, dus één maand na de verschijning van de harakiri-karikatuur. De titel van de tekening, die op pagina 8 van het weekblad verscheen, was: 'Onze tekenaar wreekt zich op "mederwerkster"'. Door de redactie werd de tekening met de volgende tekst uitgelegd:

> 'Zoals wij wel verwachtten, heeft onze tekenaar zich op de aanval van Medewerkster, over zijn verwaarlozing van het vrouwelijke geslacht bij het in beeld brengen van den zelfmoord van onze staf, niet onbetuigd gelaten. Hij heeft blijkbaar kans gezien erachter te

Medewerkster - tekening van László Székely voor *Sumatra* (26.07.1924)

> komen waar zij woont, en haar portret te schilderen. Volgens zijn verklaring is het ene "snapshot", genomen terwijl zij overgegeven is aan de overpeinzingen voor een nieuw artikel in Sumatra. Wij zullen liever haar artikelen lezen dan een door haar, op gepatenteerde wijze toebereide kip verorberen. Het artikel waarover zij peinst, wordt in het volgende No. Afgedrukt.'

Op de tekening is Madelon Lulofs te zien, aan haar bureau gezeten, dromerig kijkend, met een enorme veer in de inktpot op de schrijftafel. Naast de tafel liggen boeken. Madelon roert een beetje afwezig in een pot, waarin waarschijnlijk een kip ligt te smoren. Haar kinderen, Mary Moud en Christine (in 1924 respectievelijk vijf en vier jaar oud) plunderen de proviandkast en de jampot. Aan de muur hangt een beeld van de echtgenoot van Madelon Lulofs, Hendrik Doffegnies. Het beeld hangt scheef, onder een spinnenweb. Misschien is dat een *teken aan de wand* voor het mislukken van dat het huwelijk. Uit het perspectief van de verliefde en waarschijnlijk jaloerse Székely kijkt Doffegnies met een satanische glimlach naar zijn vrouw. De tekening is mijns inziens een karikatuur van het reeds gestrande huwelijk van Madelon Lulofs en Doffegnies: zij zit thuis, maar in gedachten is zij totaal afwezig, haar echtgenoot hangt slechts als een boze geest aan de muur, Madelon bekommert zich niet eens om haar dochters, de kinderen gaan hun gang maar. Dit is naar mijn weten de enige tekening van László Székely waarop met honderd procent zekerheid Madelon Hermina Lulofs afgebeeld is.

Zoals te verwachten was, heeft Madelon Lulofs op die tekening in *Sumatra* gereageerd. Het was wel een indirecte reactie in haar verhaal *De deftige boy* van 22 november 1924. Hierin schrijft zij over de moeilijkheid om een goede en betrouwbare bediende te vinden. Madelon Lulofs schrijft over haar vroegere bedienden en als ze bij haar voormalige kokkie komt, merkt ze op:

> 'Ze droeg een sarong tot aan haar knieën en een griezelig zwart baadje, waarvan ik niet heb kunnen uitmaken of het steeds hetzelfde was of telkens een ander van dezelfde stof. Nu zich met de jaren ook mijn huishoudelijke eigenschappen vermenigvuldigd hebben (gelieve over dit onderwerp op te slaande tekening van de heer L. Székely in no. 11 van dit weekblad) wil ik over dat vraagstuk liever niet meer nadenken.'[8]

Het vermaak van een planter

Er is volgens mij nog een tekening waarop László Székely zijn geliefde afgebeeld heeft. Op 25 november 1924 verscheen een tekening van Székely in *Sumatra* onder de titel: ‘Het vermaak (?) van een planter’. Op de tekening is een gezelschap te zien, mannen in rokkostuum en vrouwen in avondkleed. Het is waarschijnlijk één van de beschaafde *hari besar's*, ofwel ‘grote dag’ wanneer de koelies op de plantages hun maandelijkse loon kregen en - wat voor de blanken veel belangrijker was - de planters vrij hadden. Dan kwamen ze bij elkaar en vierden feest. Dit soort vermaak was in die tijd, toen Deli nog een uitgesproken mannenmaatschappij was (althans wat de blanken betreft) en op de plantages nog een trouwverbod voor de Europese werknemers gold, zeer wild en uitbundig. Met de komst van de blanke vrouwen milderden langzaam de feesten. Zo een beschaafde bijeenkomst zien we op de tekening. Op de achtergrond dansen net geklede heren met vrolijke vrouwen. Op de voorgrond zie je een jonge, mooie vrouw in een zwart kleed aan een tafel zitten. Naast haar staat haar partner. Beiden kijken ze naar een klaarblijkelijk dronken en zwetende planter met een rode neus en ietwat gehavende kleding. Waarschijnlijk wil hij met de jonge vrouw dansen, wat zij blijkbaar niet wil. Naast hen, bij een zuil gestaan, drinkt een oudere planter met een zuur gezicht zijn drankje - daarbij waarschijnlijk aan de goede oude tijden terugdenkend, toen de heren nog zonder blanke vrouwen op *hari besar* de eetzaal van de Hotel de Boer afhuurden en de ze onder elkaar grof en onbeschoft mochten wezen, wat nu met de vrouwen erbij niet meer denkbaar was. Nu moest je je gedragen - helaas. Daarmee is ook het vraagteken tussen haakjes in de titel van de tekening verklaarbaar.

De centrale vrouwenfiguur op de tekening, met gekruiste benen in zwart avondkleed, is volgens mij Madelon Lulofs. Zij lijkt zo zeer op de vrouwenfiguur van de ‘medewerkster’ op de andere tekening van Székely - die zeker Madelon uitbeeldt - dat ik ervan overtuigd ben dat het Madelon Lulofs was die voor de jonge attractieve vrouw model heeft gestaan op de tekening ‘Het vermaak (?) van een planter’.

Het vermaak duurde echter niet lang voor het jonge koppel. Al twee maanden later, in januari 1925 biechtte Madelon de verhouding met Székely aan haar echtgenoot op. Doffegnies stuurde haar daarom voor één jaar naar Australië (naar haar familie in Black Rock) om er de Hongaar te vergeten. Het bracht echter geen zoden aan de dijk. In 1926 volgde de echtscheiding en het vertrek naar Hongarije met László Székely. Een nieuwe periode begon in het privéleven en in het schrijverschap van Madelon Lulofs.

Het vermaak (?) van een planter - tekening van Lásló Székely in *Sumatra* (25.11.1924)

Eindnoten:

1 Pusztai, G.: De onbekende László Székely. In: *Indische Letteren* 1995 december (4) 194-206
2 Okker, Frank: Vissen vangen in een vulkaan. In: *De parelduiker* 9 (2004) Nr. 4. p. 2-19
3 Galen, J.J. van: De vrouw achter *Rubber*. In: *Haagse Post*, 13. 7. 1985.
4 Okker, Frank: Vissen vangen in een vulkaan. In: *De parelduiker* 9 (2004) Nr. 4. p. 2-19
5 Gemeentearchief Debrecen VIII/52. 58 k.
6 De advertentie die de tekeningen van Székely te koop aanbood, verscheen tussen 5 juli en 27 september 1924 zeven keer.
7 *Sumatra* 21 juni 1924. p. 1
8 Eyck, Christine van: De deftige boy. In: *Sumatra* 22 november 1924. p. 6-7.

Olf Praamstra

Ontworteld

Waarom Madelon Székely-Lulofs verder zag dan haar tijdgenoten (en ervan schrok)

Inleiding

In de jaren dertig was er geen Nederlandse auteur die zich in een grotere roem kon verheugen dan Madelon Székely-Lulofs. Wanneer de publicist H.G. Cannegieter in 1939 bij haar langs gaat voor een interview, geeft hij vooraf toe dat hij weinig nieuws over haar zal kunnen vertellen: ‘De inhoud van haar boeken is bij het publiek overbekend’ en evenals ‘van alle andere beroemdheden’ weet iedereen ‘de voornaamste levensbizonderheden.’ Van ontdekkingen of onthullingen, verklaart hij, zal in dit interview dan ook geen sprake zijn.

Wie zo aan een interview begint, had er misschien beter aan gedaan om er maar helemaal van af te zien, maar juist omdat ze zo beroemd is, vroeg het publiek erom. De populariteit die Madelon Lulofs eind jaren dertig geniet, is vandaag de dag bijna onvoorstelbaar. Acht jaar na haar debuut met de roman *Rubber* was ze de bekendste Nederlandse auteur van haar tijd - in binnen- en buitenland. Als Cannegieter haar werkvertrek binnentreedt, bekruipt hem een gevoel van bewondering voor deze schrijfster die niet alleen in Nederland maar wereldwijd veel gelezen wordt. De literatuur, stelt hij vast, is een gebied waarop Nederland in het buitenland tot nu toe weinig succes heeft behaald, maar Lulofs is een uitzondering op die regel. De wanden van haar kamer zijn behangen met ‘de ingelijste bandteekeningen van haar in tallooze talen uitgegeven

romans'.[1]

Toen Cannegieter deze woorden schreef, begon de populariteit van Lulofs al te tanen. In Nederland deed de literaire kritiek vanaf het midden van de jaren dertig verwoede pogingen om haar werk de grond in te boren. Aanvankelijk was de kritiek haar goedgezind geweest, maar jaloers op haar succes hadden de invloedrijkste critici uit de jaren dertig, Menno ter Braak en Eddy du Perron, haar romans vanaf 1934 stelselmatig afgekraakt. Ter Braak en Du Perron hadden geen goed woord voor haar over. Zij ergerden zich aan de hoge verkoopcijfers die zij haalde en aan de gunstige kritieken die zij in binnen- en buitenland ontving. Lulofs, vonden zij, was een auteur van 'damesromans', een kwalificatie die zij gebruikten om haar werk alle literaire waarde te ontzeggen.

De aanval van Ter Braak en Du Perron op Lulofs heeft zijn uitwerking niet gemist, want hoewel beiden bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog overleden zijn, is hun gezag nooit groter geweest dan in de eerste jaren erna. Bovendien had hun kritiek een verlammend effect op Lulofs zelf. Het kostte haar moeite om nog nieuw werk te schrijven; en het kostte haar nog veel meer moeite om na de oorlog een uitgever te vinden. In 1948 publiceerde ze een historische roman over de Atjehse verzetsstrijdster Tjoet Nja Din, maar het boek werd vrijwel doodgezwegen en verkocht slecht. Vanaf dat moment was het gedaan met haar literaire carrière. Een nieuwe Indische roman die ze begin jaren vijftig geschreven had, kon ze alleen nog kwijt als feuilleton in het damesweekblad *Margriet.* Zo werd ze door toedoen van Ter Braak en Du Perron alsnog de damesschrijfster waarvoor zij haar altijd al gehouden hadden.

Toen Lulofs in 1958 overleed, was ze een vergeten schrijfster. Niet alleen in de Nederlandse literatuurgeschiedenis ontbreekt ze, zelfs in de *Oost-Indische Spiegel* van Rob Nieuwenhuys, de geschiedenis die speciaal gewijd is aan de Nederlands-Indische letterkunde, krijgt zij slechts een ondergeschikte plaats. En herdrukken van haar werk zijn na de oorlog op de vingers van één hand te tellen.

Maar in de jaren tachtig van de twintigste eeuw komt daar onverwachts verandering in. In 1983 herleest de journalist Rudy Kousbroek *Rubber* en is onder de indruk van haar talent. Hij schrijft een lang, bewonderend artikel over haar in *NRC/Handelsblad*, waarin hij Ter Braak, Du Perron en Nieuwenhuys hekelt als 'de boekhouders van de Nederlandse literatuur', die geen oog hadden voor de grote literaire kwaliteiten van Lulofs.

RUBBER ALS FILM

Artikel van M.H. Székely-Lulofs in *Het Weekblad Cinema & Theater*, 7 maart 1936

Dit artikel vormt het begin van een literaire herwaardering die tot de dag van vandaag voortduurt. Sinds 1983 zijn de meeste van haar romans herdrukt en zelfs het feuilleton dat zij in de jaren vijftig in de *Margriet* gepubliceerd heeft, is een halve eeuw later, in 2001, eindelijk in boekvorm verschenen, onder de titel *Doekoen.* Door de kritiek werd deze onbekende roman van Lulofs gunstig ontvangen en het boek werd in korte tijd drie keer herdrukt.[2]

Populariteit

De reden van haar populariteit - zowel in de jaren dertig als in de jaren na 1983 - berust in hoge mate op het realistische gehalte van haar werk. In *Rubber*, heeft Lulofs geprobeerd om het leven op de rubberplantages in Deli op Noord-Oost Sumatra in de jaren twintig zo objectief mogelijk uit te beelden. Het verhaal speelt zich af in de jaren tussen 1920 en 1929 en was bij het verschijnen in 1931 heel actueel. Bovendien was het een buitengewoon onthullend verhaal. Lulofs schreef over Europese planters die ongehuwd samenwoonden, die hun njai - de Indonesische vrouw met wie ze leefden - vaak als oud vuil behandelden, die de koelies als slaven lieten werken, die over het algemeen weinig beschaving toonden en die niet bestand waren tegen de voortdurend stijgende winsten die er in de rubber te behalen waren: ze smeten met geld en gaven zich over aan drinkgelagen en seksuele uitspattingen op ‘de club’.[3]

Het boek was een sensatie. In Nederlands-Indië reageerde men verontwaardigd op de onverhulde manier waarop de koloniale samenleving werd uitgebeeld en de Indische pers zou Madelon Lulofs vanaf dit eerste begin altijd fel bestrijden. Maar in Nederland werd het werk van deze onbekende schrijfster over het geheel genomen zeer gunstig besproken. De roman werd door veel progressieven in Nederland gelezen als een aanklacht tegen het Nederlandse koloniale bewind, in het bijzonder tegen de nalatigheid van het gouvernement dat de planters geen strobreed in de weg legde en de ogen toekneep terwijl zij de inheemse bevolking mishandelden en uitbuitten. In dit verband werd *Rubber* vaak vergeleken met *Max Havelaar*.[4]

Ook Kousbroek die als kind in de jaren dertig in Deli opgroeide, herinnert zich vijftig jaar later nog het schandaal dat *Rubber* daar veroorzaakte. Men was verontwaardigd over ‘de ongeflatteerde beschrijving van de verhoudingen op de Deli-plantages - tussen de

planters en koelies en tussen de planters onderling'. Lulofs gaf een ontluisterend beeld van de blanke plantersgemeenschap, maar - weet Kousbroek uit eigen ervaring - geen vals beeld. Hij prijst haar daarom voor haar scherpe observaties en het waarheidsgetrouwe beeld dat zij geeft. En hij wijst erop dat dat ook een literair oordeel inhoudt. Alleen goede schrijvers, stelt hij, kunnen zo scherp zien en vervolgens hun indrukken zo nauwkeurig en beeldend weergeven, dat er bij de lezer een waarheidsgetrouw beeld van de werkelijkheid ontstaat. Lulofs is een natuurtalent, en een talent dat door Ter Braak, Du Perron en Nieuwenhuys groot onrecht is aangedaan.[5]

Ook in het buitenland was men in de jaren dertig onder de indruk van deze roman. *Rubber* werd een internationale bestseller die kort na verschijnen in meer dan tien talen vertaald werd. In de Verenigde Staten verscheen het onder de titel *White Money* en vooraanstaande kranten als *The Herald Tribune, The Sun* en *The New York Times* waren zo enthousiast dat er al gezinspeeld werd op een verfilming door Hollywood.[6] Die film zou er ook komen, maar werd jammer genoeg niet in Hollywood geproduceerd. De Nederlandse regisseur Gerard Rutten kocht de filmrechten voor het toen astronomische bedrag van tienduizend gulden.[7]

De verfilming

Rubber zou de grootste en duurste film worden die er tot dan toe in Nederland was gemaakt. Bijzonder was dat de film voor een groot deel op locatie, op de rubberplantages in Deli, werd opgenomen. Het was de eerste keer dat er voor zo'n project een filmexpeditie naar Nederlands- Indië ging.[8]

Volgens Rudy Kousbroek, die de film in 1992 zag, is het feit dat de speelfilm in Nederlands-Indië werd opgenomen ook de voornaamste, eigenlijk de enige verdienste ervan. Hij vond het namelijk een film van niets - het scenario deugde niet, het spel van de acteurs was abominabel, de muziek deed pijn aan de oren, etc. Kousbroek:

> Het enige dat het bekijken ervan de moeite waard maakt is dat het ondanks alles toch nog een zeker beeld geeft van Indië, van het leven op Deli. [...] Mijn hart sloeg een paar slagen over bij de scène waarin men Renée - een van de hoofdpersonen in het

> verhaal - op een Batakpaard ziet rijden: niet alleen herken ik de plek, maar ik heb daar ook zelf paardgereden [...].[9]

Hier vergist Kousbroek zich, want de actrice die Renée speelt, is nooit in Nederlands-Indië geweest. De scène's waarin zij optreedt, zijn opgenomen in Nederland, in Duivendrecht. Wei zijn er tussen de opnamen uit Duivendrecht fragmenten geplakt die in Sumatra zijn opgenomen, maar Renée heeft daar nooit op een Batakpaardje gereden.

Vanwege de hoge productiekosten kon Rutten maar twee acteurs naar Sumatra meenemen. De belangrijkste personages in de roman zijn de jonge planter Frank en zijn vrouw Marian, maar de keuze van Rutten viel niet op hen. Hij nam naar Sumatra twee acteurs mee die de rol van een jonge en een oude planter moesten spelen. De hoofdrolspelers in de roman, Frank en Marian, komen in de film niet eens voor. Rutten - zo blijkt uit deze keuze - heeft het verhaal in de film ingrijpend veranderd; en hij heeft dat opzettelijk gedaan. Hij wist dat de roman veel 'ontstemming' had gewekt, vooral onder de kolonisten in Deli, maar hij was van plan om het negatieve beeld dat Lulofs van hen had geschetst, in zijn film volledig om te keren. Zijn film was bedoeld als een hommage aan de Nederlandse planters, hij wilde hun leven in beeld brengen als een epos van pioniers die onder zware omstandigheden iets groots verrichtten.

Rutten is in zijn opzet geslaagd. Van de kritiek van Lulofs op de koloniale samenleving in Deli is niets meer over. Terwijl de roman een inbreuk was op het bestaande beeld van de koloniale samenleving - en om die reden zoveel opschudding verwekte - past de film zich moeiteloos bij de gangbare opvattingen aan. Hoewel ook Lulofs niet tegen het koloniale bewind als zodanig was, was zij niet blind voor de misstanden waarmee de exploitatie van de kolonie gepaard ging. Maar de film weigert die in beeld te brengen, of bagatelliseert ze. De 'uitspattingen' op de club worden teruggebracht tot het niveau van een vrijgevochten verjaardagsfeestje en de planters vormen een hechte club ondernemers die misschien wat ruw in de omgang zijn, maar het hart op de goede plaats hebben.

Wie de film vergelijkt met de roman kan het niet ontgaan, hoe bijzonder het boek is. Kousbroek heeft gelijk als hij Lulofs prijst om haar scherpe observaties. Lulofs ziet inderdaad veel scherper dan haar tijdgenoten; en daardoor neemt haar werk een unieke plaats in in het koloniale discours van haar tijd. Een discours dat gedomineerd werd door het beeld van de Nederlandse koloniaal als de 'harde werreker' - de term is van Du Perron - die in den vreemde iets groots verricht. Een beeld dat

Het Weekblad Cinema & Theater, 7 maart 1936

onmiddellijk terugkeert als haar roman wordt verfilmd.

De grote verdienste van Lulofs is dat zij zich in zo sterke mate van het heersende koloniale discours wist los te maken. Daardoor schetst zij een rijker geschakeerd beeld met veel gecompliceerdere verhoudingen. In vergelijking met het bestaande beeld was haar visie zo revolutionair dat zij daardoor invloed kon uitoefenen op het koloniale discours van haar tijd. Zij opende de ogen van haar tijdgenoten en dwong hen om op een andere manier naar de Nederlandse koloniën te kijken.[10]

Deze conclusie roept twee vragen op. In de eerste plaats: hoe komt het dat zij zoveel verder zag dan haar omgeving? In de tweede plaats: wat vond Lulofs zelf van de verfilming van haar roman?

Lulofs over de film

Vele jaren na haar dood heeft een dochter van Lulofs in een interview gezegd dat haar moeder ‘heel nijdig’ was over de ingrepen die Rutten zich veroorloofd had.[11] Het is een voor de hand liggende reactie en het is zelfs niet uitgesloten dat Lulofs zich in besloten kring zo negatief over de film heeft uitgelaten, maar in het openbaar nam ze een heel ander standpunt in.

Nog voordat de film in de bioscoop uitkwam, was die al onderwerp van gesprek. Dat is niet verbazingwekkend. Zoals hiervoor al is opgemerkt was de roman zelf een sensatie, zou dit de duurste film worden die ooit in Nederland was gemaakt, was het de eerste speelfilm die in Nederlands-Indië werd opgenomen, en was het onderwerp zo omstreden dat er zelfs kamervragen over werden gesteld.[12] Voor *Het Weekblad Cinema & Theater* was het aanleiding om een speciaal nummer aan *Rubber* te wijden. Hierin mochten de regisseur en de scenarioschrijver uitvoerig uitleggen wat zij gedaan hadden - en waarom -, werd er een samenvatting van de inhoud gegeven met veel foto's uit de film, en mocht ook Lulofs vertellen wat zij van het resultaat vond.

Nu was Lulofs niet helemaal vrij in het geven van haar mening - een negatief oordeel zou bij voorbaat afbreuk doen aan het succes van de film -, maar desondanks is het op z'n zachtst gezegd verrassend hoe waarderend ze zich over deze verfilming uitlaat.

Ze is blij, schrijft ze, dat *Rubber* door een Nederlander is verfilmd. Als Amerikanen het gedaan hadden, was hetnaar alle waarschijnlijkheid een sensationeel gekleurde rolprent geworden [...] en zou in hoofdzaak een ondergeschikt gedeelte uit mijn boek, - en natuurlijk het zoogenaamd

sensationeele gedeelte, - [zijn] weergegeven, uitgesponnen, aangedikt.

Rutten had gelukkig begrepen dat de film naast een artistiek doel ‘ook een moreele taak had te vervullen, namelijk 'n volledig beeld geven.’ Met dat volledige beeld bedoelt ze dat meer dan in de roman in de film het licht zal vallen op de positieve kanten van het leven en werk op de rubberplantages. Die positieve kanten, benadrukt ze, heeft zij weliswaar ook in de roman beschreven, maar de meeste lezers hebben ze met opgemerkt:

> Er zijn vele passages, voornamelijk in het begin van mijn boek Rubber, waar óf overheen werd gelezen, óf weinig aandacht aan werd geschonken: de beschrijving van land en volk, van den zwaren arbeid, van datgene wat Blanken maakten van oerwoud, moeras en wildernis. Want dit alles stààt in mijn boek, alleen: het schijnt overschaduwd te zijn door het beweeglijker en directer aansprekende gedeelte, waarin verteld wordt over sommige excessen, die de plotseling stijgende rubberprijzen ten gevolge moesten hebben en ook hadden, een gedeelte, dat verteld móest worden om het gansche beeld volkomen te maken.

Rutten nu heeft ‘op het deel [...] dat voorbij gezien werd’ het voile licht laten vallen, en daarom is zij zo blij met deze film. Ze roept iedereen op om naar de bioscoop te gaan.[13]

Zelden heeft een auteur zijn eigen werk zo verloochend als Lulofs hier doet; in de verte moet ze de haan driemaal hebben horen kraaien. Het lijkt wel of ze bang is voor wat ze zelf geschreven heeft. In elk geval is ze geschrokken van de ophef die haar boek teweeg gebracht heeft. Want deze reactie is geen incident. Eerder al had ze in een interview afstand genomen van haar eigen werk, terwijl ze zich ook voor een tweede plantersroman achteraf zal verontschuldigen.

Lulofs over *Koelie*

Die tweede plantersroman is *Koelie* die een jaar na *Rubber* is verschenen. Opnieuw schrijft ze over het leven op de rubberplantages op Sumatra,

filmeditie van *Rubber*

maar nu vanuit het perspectief van een Javaanse koelie, die als contractarbeider naar Sumatra was gehaald. Het is een schrijnend verhaal over een argeloze Javaanse jongen die verleid door een fors handgeld een contract tekent dat hem voor jaren verplicht om onder mensonterende omstandigheden te moeten werken. De uitzichtloze situatie waar hij in terecht gekomen was, stond in feite gelijk met slavernij.[14] 'De Delische "Hut van oom Tom"', was de veelzeggende titel van een recensie in de *Haagsche Post*.[15]

Ook *Koelie* verwekte een hoop opschudding. In de Indische pers werd het boek verketterd, en ook sommige bladen in Nederland reageerden afwijzend. Maar vooral de linkse pers was vol lof over haar en weer viel de vergelijking met Multatuli en *Max Havelaar*. Evenals *Rubber* verkocht het boek goed; in één jaar verschenen er drie drukken en ook deze roman werd in verschillende talen vertaald.[16]

Voor de Engelse vertaling, die in 1936 verscheen, schreef Lulofs een voorwoord, waarin ze verklaarde dat ze beslist geen politieke of maatschappijkritische bedoelingen bij het schrijven van dit boek had gehad. Het was literatuur, verder niets:

> In Holland and in the Dutch Colonies my novel *Coolie* has been misunderstood by some people. They concluded that it was my intention to criticize a particular aspect of Dutch colonial policy, namely the recruiting of contract coolies in the Mand of Java for work on the plantations of Sumatra. In order to avoid a similar misunderstanding abroad, I wish to say that *Coolie* is not a political novel. Its intention is purely literary.

Haar oogmerk was uitsluitend het doorgronden van de in het Westen zo vaak onbegrepen Oosterse psyche. Haar ging het erom de verwarring uit te beelden in de geest van de Oosterling die in contact komt met het Westerse regime en slachtoffer wordt van 'a more or less necessary system'. Maar het boek is geen aanklacht tegen het westerse kolonialisme. Bovendien was het systeem van de koeliearbeid waar zij over schrijft in 1931 door de Nederlandse regering afgeschaft. Zij hoopt dan ook dat de buitenlandse lezers het boek zullen lezen zoals zij het bedoeld heeft, dat wil zeggen als een psychologische en niet als een politieke roman: 'May the unprejudiced reader realize my point of view, and may the reading of this book contribute to clarifying a psychology that is still almost unknow to us!'[17]

Uit dit voorwoord spreekt angst, angst voor de negatieve reacties die zij met haar realistische beschrijving van het Nederlandse kolonialisme heeft uitgelokt. Eerder al had zij zich in Nederland, kort na de verschijning van *Koelie*, over die reacties beklaagd in een interview. Daarin verwijst ze naar de dertig jaar eerder verschenen novelle *Orpheus in de dessa* van Augusta de Wit, waarin een Javaan die een buffel steelt door een Nederlander wordt doodgeschoten. Daarover maakte niemand zich druk:

> Hebt u van protesten, van ingezonden stukken gehoord, toen dat boek verschenen was? En tegen mijn boek gaat men te keer, omdat er over klappen geschreven wordt aan een koelie. Dat is toch lang zoo erg niet. En heusch, er zijn veel erger dingen gebeurd, dan ik beschreven heb, veel erger! Waarom zijn de menschen toch zoo bang voor de waarheid?

Want dat is wat ze wilde: de waarheid beschrijven. Zij wilde de wereld die ze uit eigen ervaring kende, zo goed mogelijk en in al zijn verschillende fasen beschrijven. Alles wat ze schreef berustte voor 'honderd procent' op eigen waarneming:

> Ik heb me ingedacht in dat koelieleven. Ik bestudeerde het, ik sprak veel met mijn contractbedienden over het hoe en waarom van hun gaan naar Deli en zoo trachtte ik zoveel mogelijk tot hun wezen door te dringen. En daaruit ontstond 'Koelie'.

Ook in dit interview verklaart Lulofs dat ze het boek geschreven heeft 'uit een zuiver literair oogpunt en zonder politieke bedoeling.' Maar evenals eerder bij *Rubber* hebben de recensenten en schrijvers van ingezonden stukken de nadruk gelegd op de 'excessen' in haar romans en vervolgens wordt zij daarom verketterd. Ze realiseert zich dat er in de 'stof' die zij gebruikt 'wel eens wat zit, wat minder prettig is voor zekere kringen in Holland' maar dat is toch geen reden om haar 'het recht te ontzeggen deze stof te gebruiken.' Zij had juist gehoopt door haar romans meer begrip te scheppen tussen Nederland en Indië.

Uit dit interview blijkt hoe erg Lulofs geschrokken is van de boze reacties op haar eerste twee romans. Ze voelt zich bedreigd en verdedigt zich met een beroep op de 'waarheid', een waarheid die volgens de Indische planters louter uit laster en leugens bestond. Maar weerleggen

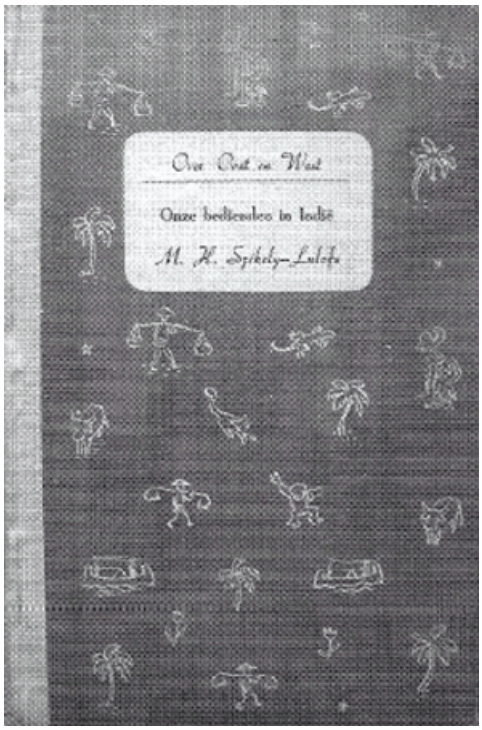
wat zij schreef, konden ze niet; en als uit de ophef rondom deze romans één ding duidelijk wordt, dan is het dat Lulofs zaken zag die de andere Nederlanders in Indië niet wilden of zelfs niet konden zien. Hoe kwam dat? wilde haar interviewer weten. Waarom merkte zij die misstanden wel op en anderen niet? Het kwam, antwoordde Lulofs, doordat zij met een Hongaar getrouwd was. Hij had haar - die in Indië geboren en getogen was - op een andere manier naar de koloniale samenleving in Indië leren kijken:

> Mijn man als iemand, in Europa opgevoed zag Indië altijd met andere oogen aan dan ik als in Indië geborene. Voor mij was vroeger alles gewoon en daarom zag ik in het begin veel niet, wat hij wèl zag. Ik vond alles doodgewoon. Hij wees me op tal van bijzonderheden, die ik zoo geleidelijk ging leeren zien [...].[18]

Dankzij haar Hongaarse echtgenoot keek zij met vreemde ogen naar de koloniale samenleving. Het is een plausibele verklaring, want uit de roman *Van oerwoud tot plantage* (1935) die Laszlo Székely zelf over zijn ervaringen als planter in Nederlands-Indië geschreven heeft, blijkt dat hij even kritisch, zo niet kritischer tegenover die samenleving staat als zijn vrouw. Maar toch is het niet de hele verklaring. Dat zij zo scherp ziet, komt ook doordat zij zich op de rubberplantages in Sumatra niet thuis voelt. Zowel in *Rubber* als in *Koelie* schetst zij een samenleving die vervreemd is van haar oorsprong. Het is een wereld waarin zowel koelies als planters hun normen en waarden verliezen. De misstanden die zij beschrijft - de ‘excessen’ zoals ze ze later noemt - vloeien voort uit het feit dat de mensen op de plantages ontworteld zijn. In 1946, in een soort van handleiding voor mensen die van plan zijn in Nederlands-Indië te gaan wonen, beschrijft ze waartoe zo'n situatie kan leiden.

Onze bedienden in Indie

Ondanks haar Indische jeugd waren de rubberplantages in Sumatra voor Lulofs een nieuwe wereld. Ze was in 1899 in Soerabaja geboren en had als dochter van een ambtenaar bij het Binnenlands bestuur haar jeugd op verschillende plaatsen op Java en Sumatra doorgebracht. De eerste vier jaar van haar leven woonde ze in Atjeh, op Noord-Sumatra, vervolgens



M.H. Székely-Lulofs, *Onze bedienden in Indie*, Deventer, 1946

werd haar vader als controleur overgeplaatst naar Maninjau op Middenumatra. Daar heeft ze tot haar negende gewoond. Het zijn belangrijke en vormende jaren geweest. Zoals toen gebruikelijk werd ze grotendeels opgevoed door een Maleise baboe en ze speelde met inheemse kinderen, bedienden en dwangarbeiders.[19] Later heeft ze deze jaren beschreven als de gelukkigste van haar leven en, wat zeker zo belangrijk was, als de jaren die haar voor de rest van haar leven met Nederlands-Indië en de inwoners ervan verbonden:

> Deze herinneringen aan Manindjau, behooren tot de mooisten en gelukkigsten, die ik aan Indië heb. Ik zie ze, als de uitbeelding van de beste banden, die Nederland en Indonesië samenbonden: liefde van ons voor Indië en den Indischen mensch. Toewijding en vertrouwen van de Inheemschen tegenover ons.[20]

Die laatste uitspraak is tekenend voor de manier van denken van iemand die is opgegroeid in een koloniale samenleving. Als Europees kind staat Madelon in de sociale hiërarchie boven de Indische bedienden. Maar diezelfde bedienden zijn tegelijkertijd verantwoordelijk voor haar opvoeding. Dat geeft een merkwaardige emotionele verhouding ten aanzien van de Indonesische bevolking.

In *Onze bedienden in Nederlands-Indië* heeft Lulofs uitvoerig over deze verhouding geschreven. Kinderen zoals zij, die in Nederlands-Indië geboren waren, werden opgevoed door een baboe die een groot deel van de moederlijke taken overnam en in veel opzichten een tweede moeder werd, met de daarbij horende emotionele band. Maar altijd ook stonden die kinderen tegenover haar in een baas-knecht verhouding. De baboe was ‘hun lijfmeid en hun slaaf en hun tweede moeder en hun toeverlaat’.[21] Dat leidt tot een ambivalente houding bij zulke in Indië geboren en opgegroeide kinderen: ondanks een gevoel van superioriteit voelen ze zich oprecht met de Indonesische samenleving verbonden. Lulofs:

> Ik heb altijd geweten, dat het die jaren in Manindjau waren, die voor mij het fundament zijn geworden, voor mijn latere verbondenheid met Indië en ik heb deze verbondenheid iedere keer weer opnieuw gevoeld, wanneer ik na een tijdelijke afwezigheid uit Holland in Indië terugkeerde.[22]

Op drie jaar na heeft Madelon Lulofs haar jeugd in Nederlands-Indië

doorgebracht, de laatste jaren in Buitenzorg, waar haar vader assistent-resident was. Hier trouwde ze op haar achttiende met Hendrik Doffegnies en samen met hem vertrok ze naar Deli, waar Doffegnies werk gevonden had op een rubberplantage. Ook al woonde ze toen al bijna haar hele leven in Indië, het was voor haar een enorme overgang. Er was een wereld van verschil tussen het leven van bestuurders als haar vader en dat van ondernemers op een plantage.

De ambtenaren in dienst van het gouvernement waren verantwoordelijk voor rust en orde in het gebied dat zij bestuurden. Zij hadden tot taak de bevolking te beschermen tegen uitbuiting door de eigen hoofden en de landheren en ondernemers. Anders dan de ondernemers dachten zij niet in eerste instantie aan geld verdienen. Maar op Sumatra kwam Lulofs terecht in een wereld, waar de bestuurders wel heel weinig aandacht hadden voor het welzijn van de Indonesiërs. De reden daarvoor was dat de ondernemers hier eigenlijk in een onbewoond gebied werkten, en daarom gebruik maakten van arbeidskrachten, koelies, die niet uit de streek zelf kwamen. Bovendien hadden de koelies nauwelijks rechten. Ze werden misbruikt en geslagen; en als ze wegliepen was er sprake van contractbreuk en werden ze opgespoord door de politie en door de plaatselijke bestuurders veroordeeld tot gevangenisstraf. Datzelfde bestuur liet de behandeling van de koelies aan de ondernemers over en hield er nauwelijks toezicht op. De grote economische belangen lieten niet toe dat het bestuur zich al te veel met de gang van zaken op de plantages bemoeide.[23]

Toen Madelon Lulofs voor het eerst met deze ruwe wereld van de planters op Sumatra kennismaakte, voelde zij zich daar ondanks haar Indische achtergrond volstrekt niet thuis:

> Die overgang van ambtenaarsdochter naar plantersvrouw is voor mij niet gemakkelijk geweest. Om het ronduit te zeggen: Ik heb het, vooral in het begin, afschuwelijk gevonden op die rubberonderneming en ik heb mij daar vreemder gevoeld dan een kersvers uit Europa komende baar.

Het leek niet op het Indië dat ze kende:

> Ik heb op Deli vooral het volkseigene, het echt Indische gemist. Er was weinig poëzie, weinig traditie... Ik heb er de Indische natuur gemist en het inlandsche dorpsleven. Ik heb er gemist de

> patriarchale verhoudingen, zoals ik die kende uit mijn kinderjaren, uit Manindjau en ik heb er gemist de feodale residentiesfeer van Buitenzorg.[24]

Maar zij was niet de enige die zich hier vreemd voelde. Er was niets in Deli, behalve het oerwoud; een oerwoud dat langzaam ontgonnen werd om plaats te maken voor rubberbomen. Iedereen voelde zich ontworteld in deze samenleving. Hoe de Europese planters daardoor ontspoorden, heeft ze prachtig beschreven in *Rubber*. In *Onze bedienden in Indië* heeft ze een mooi voorbeeld gegeven van hoe ook de Javaanse koelies op Sumatra losraakten hun traditie.

Op Java, herinnert ze zich, zou een bediende zich nooit vergrijpen aan het eten dat hun blanke heersers na de maaltijd lieten staan. Nooit zou hij na het afruimen van de borden en schalen ook maar het kleinste hapje van die etensresten nemen. Hij zou het weggooien, aan de kippen voeren, of, als mevrouw het wenste, het bewaren voor het avondmaal:

> Hij immers, is Mohammedaan en het is hem verboden iets te eten van wat op den disch van een anders-geloovige stond. [...] Zelfs de lepreuse bedelaar zou het weigeren aan te raken, en al moest hij van den honger sterven.[25]

Hoe anders is de situatie op Sumatra. De bedienden in Deli waren emigranten, gewezen contractkoelies die om verschillende redenen niet terugkonden naar Java. Zij voelen zich vreemdelingen tussen de oorspronkelijke Maleise bevolking aan de kust en de planters die in de regel nieuw uit Europa kwamen. Lulofs:

> De planters waren geen bestuurders, zij waren kolonisten, zij dienden de noodzakelijkheid en verwaarloosden de traditie. Zij kenden ternauwernood de tradities van het volk waarmee zij werkten en dat zij overheerschten, zij hadden hun eigen wetten en dwongen die op. En de Javaan, die om zichzelve niet vecht, gaf zich prijs uit zelfbehoud. Hij offerde zooveel van zijn gebruiken en gewoonten op, als noodig was om aan de nieuwe omstandigheden het hoofd te kunnen bieden. In de eerste generatie leefde hij zonder huis en zonder grond, zonder moskee en zonder dorpshoofd, hij wist zichzelf een ontwortelde, ontgroeid aan ginds en hier nog niet geaard en soms ging hij

zoover, dat hij at van wat als rest op tafel van een Blanda, een Ongeloovige, gebleven was.
'Heb jij die rest vleesch opgegeten, boy?!'
De boy schrikt. Tegenover een Blanke is hij gauw onzeker: heeft hij den toewan verkeerd begrepen en daardoor een onbetamelijkheid begaan? Of heeft de toewan zich verkeerd uitgedrukt en daardoor hèm tot een vergissing gebracht? ... Onder zijn bruine huid verglijdt een vluchtig, haast niet zichtbaar wordend rood. Maar ... maar toewan had toch gezegd, dat het vleesch mocht worden weggeworpen, omdat het bederven zou...?
'Betoel, boy, dat had ik ook gezegd. Maar ik meende, dat jij Mohammedaan was!'
De boy is verlegen en verrast. Dus ... déze toewan, bij uitzondering, kent de oude gebruiken, kent hèm!?
'Betoel, toewan, ik ben Mohammedaan.' Schuldbewust klinkt zijn stem.

'Nou, dan...?'
'Ik ben een gewezen contractant, toewan ...' Met neergeslagen oogen staat de man voor [zijn meester] en de smaad van het zich als loonslaaf verkocht te hebben of als loonslaaf verkocht te zijn, komt plotseling uit het verleden boven.
'Maar je bent toch een Javaan, Boy!'
'Memang, toewan. Ik ben geboortig uit Java. Maar mijn kinderen zijn al hier geboren.' Hij zegt niet, dat hij geen Javaan meer is en geen Mohammedaan, natuurlijk is hij dat. Maar hij geeft aan: 'Er is iets met mij gebeurd, een verandering.' En dat is zijn rechtvaardiging. [...]
'Ik ben ook op Java geboren, boy.'
Weer aarzelt de boy met het antwoord. Dan zegt hij: 'Saja, toewan.'
Er heeft nauwelijks iets bewogen op het bruine gezicht, maar [de toewan] weet: er is een band gesmeed. Allebei zijn ze uit Java geboortig. Allebei zijn ze, hier in Deli, half en half emigrant.[26]

Een samenleving van *displaced persons*, dat is de wereld die Lulofs op Sumatra leerde kennen; een wereld die ver verwijderd was van de traditionele koloniale samenleving waarin zij was opgegroeid. Een wereld bovendien die zij door haar Indische achtergrond veel beter kon doorzien

dan de vers uit Nederland aangevoerde kolonisten Wel heeft zij in de jaren die zij in Deli heeft doorgebracht geleidelijk waardering gekregen voor het grote ontginningswerk dat hier werd verricht, maar de 'plantersvrouw' die ze werd, heeft de 'ambtenaarsdochter' in haar nooit kunnen verdringen. Zij voelde zich met de Javaanse koelies niet minder verbonden dan met haar uit Nederland afkomstige landgenoten.

Slot

In 1918 was Madelon Lulofs samen met Hendrik Doffegnies naar Deli vertrokken. Hier werden kort achter elkaar, nog voordat ze eenentwintig was, twee kinderen geboren. Maar het huwelijk met Doffegnies was niet gelukkig en het leven op Sumatra middenin de rimboe saai en eentonig. Toen Madelon Lulofs na een paar jaar de Hongaarse planter Laszlo Székely ontmoette, was het snel met haar huwelijk gedaan. In 1926 scheidde ze van Doffegnies en hertrouwde met Székely. In totaal twaalf jaar, van haar achttiende tot haar dertigste, heeft ze op de rubberplantages doorgebracht. In 1930 verhuisde ze met haar echtgenoot naar Europa, waar ze in Boedapest gingen wonen.[27] Hier schreef ze *Rubber* en *Koelie*, de romans over haar ervaringen als plantersvrouw, de romans die ze *moest* schrijven om haar landgenoten een waarheidsgetrouw beeld te geven van wat ze zelf voor 'honderd procent' had meegemaakt. 'Een zoo goed mogelijke beschrijving van het leven op een rubberonderneming in zijn verschillende phasen, zooals ik het zelf meemaakte en ondervond', dat is wat ze beoogde.[28]

Maar als gevolg van haar Indische achtergrond stond Lulofs ambivalent tegenover de koloniale samenleving op Sumatra en had daardoor meer oog voor de misstanden en wantoestanden op de plantages dan haar landgenoten. Dat verklaart waarom zij anders en verder zag dan hen en waarom zij een unieke plaats inneemt in het Nederlandse koloniale discours. Bijna argeloos registreerde ze wat ze met eigen ogen gezien had, onbewust van de onthullingen die ze daardoor aan het licht bracht. Haar boeken waren een sensatie en brachten haar internationale roem, maar lokten tegelijkertijd veel kwaadaardige en vijandige reacties uit. Daar schrok ze van, zo had ze het niet bedoeld. Ze was geen vrijheidsstrijder die streefde naar een onafhankelijk Indonesië. Ze wilde alleen de waarheid laten zien; en de ergste zaken liet ze nog onbesproken.[29] Maar de mensen begrepen haar verkeerd en trokken haar in een revolutionair

kamp waar ze niet bij wilde horen. Daarom voelde ze zich verplicht om later weer afstand te nemen van haar eigen werk, ook al wist ze dat er geen woord van gelogen was.

Eindnoten:

1 H.G. Cannegieter, ‘Bij Mevrouw M.H. Székely-Lulofs, over: het schrijversvak’, in: *Morks-Magazijn*, 41 (1939), p. 225.
2 Vergl. Olf Praamstra, ‘Begraven en weer opgestaan, de literaire waardering van Madelon Székely-Lulofs’, te verschijnen in: *Praagse perspectieven*, 4.
3 M.H. Székely-Lulofs, *Rubber, roman uit Deli*, ingel. door Cock van den Wijngaard, Schoorl, 1992.
4 Vergl. Olf Praamstra, ‘Begraven en weer opgestaan’.
5 R. Kousbroek, ‘De boekhouders van de Nederlandse literatuur’, in: R. Kousbroek, *Het Oostindisch kampsyndroom*, Amsterdam, 1992, p. 76-84; eerder verschenen in *NRC/Handelsblad*, 8 juli 1983.
6 [Anoniem], ‘ldRubber”’, in: *Het Vaderland*, 4 juni 1933.
7 Gerard Rutten, *Mijn papieren camera, draaiboek van een leven*, Bussum, 1976, p. 100.
8 Gerard Rutten, ‘90130’, in: *Het Weekblad Cinema & Theater*, 7 maart 1936, p. XIV.
9 Rudy Kousbroek, ‘Straffeloos overspel op Brastagi, de verfilming van de roman Rubber, in: *NRC/Handelsblad*, 13 maart 1992.
10 Vergl. Olf Praamstra, ‘Rubber, de roman, de film en het koloniale discours’, te verschijnen in: *Tiga puluh lima tahun studi Belanda di Indonesia / Vijfendertig jaar studie Nederlands in Indonesië*.
11 John Jansen van Galen, ‘De vrouw achter *Rubber*’, in: *Haagse Post*, 13 juli 1985.
12 *Nieuw weekblad voor de cinematografie*, 22 mei 1936.
13 M.H. Székely-Lulofs, ‘Rubber als film’, in: *Het Weekblad Cinema & Theater*, 7 maart 1936, p. II.
14 M.H. Székely-Lulofs, *Koelie*, Amsterdam, 1932.
15 Geciteerd naar Cock van den Wijngaard, ‘Madelon Lulofs (1899-1958), vrouw van Deli’, in: *Bzzlletin*, 12 (1983), nr. 110, p. 57.
16 Vergl. Olf Praamstra, ‘Begraven en weer opgestaan’.
17 Madelon H. Lulofs, ‘A word to my British readers’, in: Madelon H. Lulofs, *Coolie, ‘If Allah has ordained it thus ...?’*, Singapore, 1993, p. IX-X.
18 G.H. 's-Gravesande, ‘Rubber en Koelie, een onderhoud met Mevr. Székely-Lulofs’, in: *Den Gulden Winckel*, 1932, nr. 371 (november), p. 202-203.
19 Frank Okker, ‘Vissen vangen in een vulkaan, de bewogen jeugd van Madelon Székely-Lulofs’, in: *De Parelduiker*, 9 (2004), nr. 4, p. 2-12.
20 Geciteerd naar Cock van den Wijngaard, ‘Inleiding’, in: M.H. Székely-Lulofs, *Rubber*, *roman uit Deli*, ingel. door Cock van den Wijngaard, Schoorl, 1992, p. 9.
21 M.H. Székely-Lulofs, *Onze bedienden in Indie*, Deventer, [1946], p. 54-60, 79-80, 84-89, 90-92 en 96=104; het citaat op p. 85.
22 Geciteerd naar Cock van den Wijngaard, ‘Inleiding’, p. 9.
23 J. Breman, *Koelies, planters en koloniale politiek, het arbeidsregime op de grootlandbouwondernemingen aan Sumatra's Oostkust in het begin van de twintigste eeuw*, 2e dr., Dordrecht [etc], 1987.
24 Geciteerd naar Cock van den Wijngaard, ‘Inleiding’, p. 12-13.
25 M.H. Székely-Lulofs, *Onze bedienden in Indie*, p. 51-52.
26 M.H. Székely-Lulofs, *Onze bedienden in Indie*, p. 111-114.
27 Cock van den Wijngaard, ‘Madelon Lulofs (1899-1958)’, p. 52-65.
28 G.H. 's-Gravesande, ‘Rubber en Koelie’, p. 202.

29 G.H. 's-Gravesande, ‘Rubber en Koelie’, p. 203; vergl. ook Gabor Pusztai en Olf Praamstra, ‘Een “lasterlijk geschrijf”, kritiek en (zelf)censuur in de Nederlands-Indische literatuur; de ontvangst van László Székely's *Van oerwoud tot plantage* (1935)’, in: *Indische Letteren*, 12 (1997), p. 98-124.

Herbert Van Uffelen

Ruimte voor alle geheimen van de ziel
Over koloniale realiteit en literatuur in Koelie

Koelie blijft me fascineren. Net als Kousbroek bewonder ik de ‘dramatische kracht’ waarmee Madelon Székely-Lulofs ondanks de ‘grote eenvoud’ haar verhaal weet te vertellen (Kousbroek 2005; zie hiervoor ook: Meijer 1996, 152). *Koelie* is een van de betere Nederlandstalige koloniale romans. Boeiend vind ik de bijzondere manier waarop Székely-Lulofs haar lezers confronteert met de wereld van de ander. Dit zou ik in de volgende bijdrage willen toelichten.

In tegenstelling tot Maaike Meijer, die in 1996 in haar bekende inleiding tot een kritiek van representatie onder andere twee zeer gedifferentieerde analyses van *Rubber* en *Koelie* van Madelon Székely-Lulofs presenteerde, ben ik wel degelijk van mening, dat Madelon Lulofs er in *Koelie* in is geslaagd de discriminerende structuur van de bekende ‘binaire opposities’ (Meijer 1996, 153) te doorbreken, dat ze inderdaad, om het met de woorden van Maaike Meijer te zeggen, zoiets als een ‘blik vanuit [...] “elders”’ (Meijer 1996, 153) heeft verwoord.

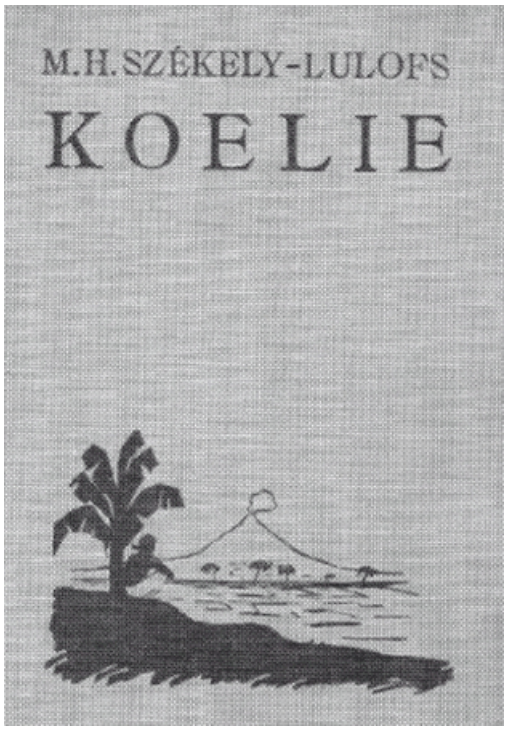
De lectuur van *Koelie* is, dit hoop ik in deze bijdrage aan te tonen, veel riskanter dan Maaike Meijer suggereert. Roeki is niet zo maar een ‘veilig object van witte contemplatie’ (Meijer 1996, 167), dat door de verteller min of meer vrijblijvend op een draaiend ‘exotisch voetstuk’ (Meijer 1996, 167) wordt gepresenteerd. De vertelstrategieën van Madelon Székely-Lulofs houden de lezer helemaal niet op een afstand. Integendeel,

de open plekken en de ambivalentie in *Koelie* verplichten de lezer juist steeds weer de positie van de ik en van de ander kritisch te reflecteren.

Realiteit of fictie?

Hoewel duidelijk is dat ook Maaike Meijer in haar bijdragen in eerste instantie wil laten zien met welke literaire middelen Székely-Lulofs in beide romans haar 'effet de réel' (Meijer 1996, 127) bereikt en dat ze juist niet op zoek wil gaan naar het antwoord op de vraag of de door haar onderzochte boeken van Madelon Lulofs 'nu "goed" dan wel "slecht" [zijn], imperialistisch en racistisch of juist niet' (Meijer 1996, 124), is dat uiteindelijk toch precies de kwintessens van haar bijdragen. Meijer laat wel zien, dat een oordeel 'niet eenvoudig' (Meijer 1996, 145) is, maar in de loop van haar uiteenzetting verliest ze de 'warring forces' (Meijer 1996, 124) in de door haar onderzochte romans toch steeds meer uit het oog en heeft ze steeds meer aandacht voor het feit dat Madelon Székely-Lulofs verstrikt zou geweest (en gebleven) zijn in de 'ideologische mechanismen' (Meijer 1996, 145) die zij (daar gaat Meijer toch van uit) eigenlijk probeerde te bestrijden (zie hiervoor: Meijer 1996, 145,153).[1] In beide onderzochte romans van Székely-Lulofs blijft de inheemse mens 'marginaal', schrijft Meijer, treedt hij of zij als subject niet voldoende 'naar voren' (Meijer 1996, 148). De ander is bij Székely-Lulofs in de ogen van Meijer slechts een schijnander, 'geen subject met een eigen universum, eigen doelen en strevingen, met wie op voet van gelijkwaardigheid dient te worden omgegaan' (Meijer 1996, 148, opm. 2). Het zwarte subject staat, volgens Meijer, onder curatele van de 'bevoogdende verteller, en in diens kielzog de witte lezer/es' (Meijer 1996, 167). De teneur van Meijers verhaal is duidelijk: ze verwacht iets anders. Het staat de lezer wel 'vrij de invitatie die in [*Koelie*] vervat ligt, af te slaan' (Meijer 1996, 167), maar Meijer gelooft niet dat het echt kan. Volgens haar loopt de lezer echt gevaar in de val te lopen van de 'koloniale tekststrategieën' (Meijer 1996, 167) van Székely-Lulofs.

Meijers overtuiging dat de ander beschreven moet worden als een ander met een hoofdletter, als 'Ander, die niet in beslag kan genomen worden door de doelen van de Een' (Meijer 1996, 148, opm. 2) leidt tot het verwachtingspatroon dat Madelon Lulofs in haar romans corrigerend


M.H. SZÉKELY-LULOFS
KOELIE

had moeten ingrijpen. De romans van Lulofs zijn volgens Meijer niet politiek correct (het begrip valt niet in haar bijdragen, maar het ligt er bovenop).[2] Gezien het feit dat de romans in de jaren dertig van de vorige eeuw werden gepubliceerd, is dit natuurlijk niets bijzonders. Iets anders verwachten is anachronistisch. Dit weet ook Maaike Meijer. De 'post-koloniale context waarin wij lezen [is] een volledig andere' (Meijer 1996, 145) dan de context van het begin van de vorige eeuw waarin de romans van Lulofs verschenen, noteert ze volkomen terecht. Maar uit haar teleurstelling blijkt dat ze toch iets anders had verwacht (zie hiervoor: Meijer 1996, 166). Waarom zou een auteur echter een maatschappij die gekenmerkt was door enerzijds ontvoogding en anderzijds schijnemancipatie van het gekoloniseerde subject, met tekststrategieën beschrijven die de subjectiviteit van de inheems andere 'vestigen' (Meijer 1996, 166)? Waarom moeten 'koloniale stijlfiguren van uitsluiting' (Meijer 1996, 166) worden geweerd, als het om een wereld gaat die door uitsluiting en mimicry werd bepaald?[3] Dat een auteur in een dergelijk verhaal corrigerend ingrijpt, ligt dus helemaal niet voor de hand. De hele discussie omtrent Kousbroeks uitlatingen over *Rubber* en *Koelie* hebben duidelijk getoond, dat het gelijk, de waarheid van de literatuur niet met 'feiten' kan worden bewezen. Het gaat in de literatuur om een andere waarheid dan in de geschiedschrijving. De afzonderlijke onderdelen van een verhaal zijn als dusdanig niet waar of onwaar, in hun onderlinge relatie, drukken ze een 'literaire waarheid' (Ankersmit 1990, 195) uit. Dat is een andere waarheid dan die van de geschiedschrijving. Terecht schrijft Ankersmit dat de leemte die de geschiedschrijving met haar bijzondere aandacht voor de feiten gevuld wordt door de fictie en omgekeerd. 'Het is alsof elk van beide het hart van de ander behoeft om zichzelf te vervolmaken' (Ankersmit 1990, 195) ze drukken 'waar noch onwaar' uit, schrijft Ankersmit. En toch gaat het om twee verschillende waarheden. Terwijl de geschiedschrijving de waarheid probeert te beschrijven, wordt in de literatuur ruimte gecreëerd voor de ervaring van de waarheid. Vandaar dat het in tendensromans (denken we maar even aan de *Max Havelaar*) heel gebruikelijk (en acceptabel) is om de werkelijkheid (wat) harder, ongenuanceerder voor te stellen. Het gaat om het scheppen van een nieuw perspectief, om een 'revisie' (Ankersmit 1990, 194) van de dingen die onze wereld bepalen. Het is geen toeval dat de *Max Havelaar* ook literair gezien een van de meest interessante romans van de negentiende eeuw is. Als er in literatuur ingegrepen moet worden dan liefst niet 'met zoveel woorden', maar indirect met literaire

technieken; door bijvoorbeeld te tonen dat het na-apen van de évolué, de mimicry dus, het zelfbeeld van de kolonisator zowel spiegelt als ook ondergraaft. Als het alleen of in eerste instantie om een boodschap gaat, komt de tendensliteratuur al snel in de buurt van propaganda. Een en ander - en wat dit betreft geef ik Maaike Meijer volkomen gelijk - mag dus niet uitdraaien op het onderschrijven van een koloniale, discriminerende of racistische visie. Maar wanneer en met welke strategieën onderschrijft literatuur zo'n visie? Op het eerste gezicht lijkt de vergelijking van de ander met een dier, het focaliserende of vertellende subject te verheffen boven de ander, maar is dat altijd zo? Tekststrategieën moeten altijd in de context worden beoordeeld.

Een literair werk moet en kan worden gemeten aan de hand van het gebruik en de kwaliteit van literaire technieken. Ik denk niet dat de literatuur alleen ‘uitdrukking’ is van de waarheid, zoals Ankersmit lijkt te suggereren Ik sluit me liever bij hem aan waar hij de literatuur met de droom, die volgens met de ‘waarheid zelf’ confronteert, vergelijkt (Ankersmit 1990, 195-196). Literatuur schept, net als de droom, ruimte voor de ervaring van de waarheid. Natuurlijk gebeurt dit niet los van de werkelijkheid. Het is onmogelijk een wereld te (be-)schrijven die door het koloniale bewustzijn is bepaald zonder dit bewustzijn ook met en in al zijn polariserende en discriminerende trekken te schetsen. Literatuur moet beelden creëren - en dat betekent in vele gevallen in eerste instantie beelden kopiëren, stereotypen gebruiken - om iets te kunnen zeggen. Tegelijkertijd moet literatuur deze beelden ter discussie stellen; tonen dat wit niet wit is, zoals zwart niet zwart is, maar dat de twee uitersten onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn: wit is niet-zwart en verschijnt steeds in een andere vorm. Literatuur moet - wat dit betreft, ben ik het weer eens met Maaike Meijer - de andere ontdoen van zijn ‘radicale alteriteit’ (Meijer 1996, 148, opm. 2). Dat betekent inderdaad dat de ander niet spiegel of slaaf moet of mag worden van de een, en toch impliceert dat niet dat de een respectievelijk de ander, zoals bij Meijer, met een hoofdletter (opnieuw) tot iets essentieels moet worden herleid. Ook subject en object zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en verschijnen slechts situatief, steeds weer anders, aan de grens van hun ontmoeting. Vooral dit kan literatuur zichtbaar maken, door grenzen te creëren waarop en waaraan deze subjecten kunnen verschijnen (Van Uffelen 2000; Van Uffelen 2003). In literatuur gaat het minder om dat wat er wordt verteld, gaat het minder om een ‘objectieve’, politiek correcte weergave van feiten,

dan om de relatie tussen de weergegeven elementen en de rol die de lezer in het leesproces krijgt toebedeeld. De ‘warring forces’ in een werk moeten ervoor zorgen dat bijvoorbeeld de indruk van de ‘verworpen en gevangen zwarte mens’ (Meijer 1996, 167) en de koloniale hiërarchie tussen blank (verteller en lezer) en zwart (object van het koloniale systeem en van het verhaal) niet als absoluut blijft staan, maar gedeconstrueerd wordt. ‘De “othering” strategieën’ (Meijer 1996, 167) waarmee een personage als Roeki uit *Koelie* worden beschreven, moeten aan de ene kant de ander als ander en de ik als ik laten verschijnen en aan de andere kant tonen dat het eveneens gaat om de ander in de ik en de ik in de ander en de relatie tussen deze ‘uitersten’. Slechts met literaire strategieën en niet met corrigerende commentaren van de vertelinstantie kan worden getoond, dat de dingen zijn zoals ze zijn: namelijk anders en steeds in beweging. De literaire technieken moeten garanderen dat een literair subject als Roeki *niet uitsluitend* een ‘veilig object van witte contemplatie’ (Meijer 1996, 167) blijft. In tegenstelling tot Maaike Meijer ben ik van mening dat dit in *Koelie* wel degelijk gebeurt. Dat de door Maaike Meijer gewraakte tekststrategieën daarbij een belangrijke, zij het wezenlijk andere rol spelen, dan die die ze in de bijdragen van Meijer toebedeeld krijgen, moge uit de nu volgende analyse blijken.

Ambivalentie

‘Hoe komt het [...] dat blanken nooit [...] met dieren worden vergeleken?’ (Meijer 1996, 154), vraagt Maaike Meijer in haar artikel over *Koelie* zich af, alsof deze dingen elkaar zouden opheffen, alsof een vergelijking van een inlander met een aap goedgemaakt kan worden door de vergelijking van een blanke met een varken (zie hiervoor: Meijer 1996, 159). Hoe het gewicht van een passage waarin een blanke of een zwarte wordt ontluisterd werkelijk bepalen? Hoeveel passages met dierlijke blanken hebben we nodig om een alinea waarin een inlander met een dier wordt vergeleken, weer ‘goed’ te maken? Kan en moet er ook iets tegenover worden gesteld? Moet dit af en toe gebeuren, consequent en evenredig, of volstaat het als het gewoon vaker gebeurt? Dergelijke vragen worden door Meijer niet gesteld, laat staan beantwoord. Ze maakt niet meer dan een soort optelsom om tot het besluit te komen dat ‘de in *Koelie* vervatte aanklacht [...] uitermate *dubbelzinnig*’ (Meijer 1996, 155) is, namelijk een ‘protest tegen de vernedering van een bevolkingsgroep

die *tegelijk* [mijn cursivering, HVU] als onwetend, primitief en nog-niet-menselijk wordt gepresenteerd' (Meijer 1996, 155).

Zo eenvoudig is het echter niet. In literatuur is een en een (vaak, misschien zelfs meestal) niet twee. Ten onrechte denkt en verwacht Meijer dat Székely-Lulofs de 'woede [...] in een gesard dier' (Meijer 1996, 155) zou kunnen vervangen door de woede van een gesard mens. Daarbij vervalt ze, uit angst voor essentialistische representaties, zelf in een puristisch, essentialistisch perspectief. Wie zegt namelijk dat de woede van een gesard mens correcter of beter is dan de woede van een gesard dier? Gaat het eigenlijk niet om het verschil en de gelijkenissen tussen deze twee vormen van woede? Natuurlijk gaat het om de frequentie waarmee dergelijke vergelijkingen met de natuur worden gemaakt, natuurlijk moet, zoals gezegd, vermeden worden dat er een schijnbaar absolute tegenstelling ontstaat tussen inheems en westers, waarbij inheems dan - zoals gewoonlijk - staat voor natuur en westers voor cultuur. En toch heeft het geen enkele zin om naar evenredigheid of gelijkwaardigheid te streven. Evenwicht functioneert in literatuur slechts voor de achtergrond van onevenwicht, zoals onevenwicht om evenwicht roept. Bij het beoordelen van literatuur moeten we ons niet laten leiden door het afwegen van verschillen, maar moeten we in eerste instantie kijken naar de relaties tussen de polen die elkaars tegendeel lijken te zijn.

Homi K. Bhabha heeft overtuigend getoond dat enerzijds clichés en stereotypen en anderzijds ambivalentie in literatuur elkaar niet uitsluiten, maar dat stereotypen en clichés juist door de ambivalentie gedragen worden. Volgens Bhabha moeten clichés en stereotypen (zoals 'alle negers zijn lui') juist daarom zo vaak worden herhaald, omdat we allemaal wel weten dat het niet zeker is, dat nooit *bewezen* kan worden dat het zo is als we beweren dat het is. Niet de waarheid of de objectiviteit verleent een cliché of een stereotype overtuigingskracht, maar de ambivalentie. Het feit dat de dingen enerzijds duidelijk en vanzelfsprekend lijken en dat we anderzijds wel degelijk weten dat er uitzonderingen zijn en dat het allemaal eigenlijk toch niet zo vanzelfsprekend is, is het enige wat we allemaal (zij het eerder onbewust) als 'waar' accepteren. Ambivalentie is voor mij een ander woord voor de principiële twijfel, voor het bewustzijn dat waarheid onlosmakelijk verbonden is met leugen, dat feiten berusten op dat wat wordt verzwegen. Deze twijfel is het die clichés en stereotypen in zich dragen en tegelijkertijd proberen te onderdrukken. Niet de feiten

maar de ambivalentie zorgt ervoor dat een stereotype kan overleven (zie hiervoor: Bhabha 2000, 98, 114-115). Een cliché is dus geen simplificatie 'omdat het een verkeerde representatie van een bepaalde realiteit' (Bhabha 2000, 111) is, maar omdat het het 'spel van de differentie' (Bhabha 2000, 111) doorbreekt, of op zijn minst probeert te doorbreken.

Kijken met een 'blik vanuit een elders' betekent dus meer dan in de huid van een ander kruipen, om het met de woorden van Ton Anbeek te zeggen (zie hiervoor: Anbeek 1998). Want hoe moet de ik in de huid van de ander kruipen? Hoe het eigen perspectief scheiden van dat van de ander? Voor men het weet wordt daarbij - teksten als die van Maaike Meijer zijn daarvan prachtige voorbeelden - het eigen perspectief 'heilig' verklaard. Natuurlijk zijn kolonialisme en anti-kolonialisme 'conventies van representatie' (Meijer 1996, 166) die tegenovergestelde doeleinden hebben, maar ze functioneren volgens eenzelfde principe. Ze worden gedragen door de ambivalentie. Als we zonder rekening te houden met de ambivalentie die het perspectief draagt op zoek gaan naar de 'blik van elders', gaan we even essentialistisch te werk als de slechtste koloniale auteur. Literatuur streeft niet naar het ervaarbaar maken van een concreet individu, maar naar de ervaring van een absolute singulariteit (een man, een vrouw, een dier, een mens...). In de literatuur gaat het niet om een concreet gebeuren, maar om de beschrijving van een tijd zonder heden, van een gebeuren van altijd: geweld van altijd, sterven van altijd, dood van altijd (zie hiervoor ook: Zechner 2003, 99).

Analyse van koloniale literatuur moet (zoals de analyse van alle literatuur) tonen wat de uitspraken draagt. Dat is iets anders dan citeren alsof er staat wat er staat. Literatuur toont de dingen niet zoals ze zijn, maar in verandering. Men hoeft dus niet (in eerste instantie) op zoek te gaan naar het evenwicht tussen stereotypes, clichés en ambivalentie. De analyse moet zich richten op het ambivalente fundament dat de literaire werkelijkheid schraagt. Niet het cliché, maar de ambivalentie, de twijfel overtuigt, en schept ruimte voor een antwoord van de lezer. Ter afwisseling illustreer ik dit even aan de hand van een gedicht van Lucebert waarin het ook om de ik, en zoals zal blijken, om de ander gaat:

sonnet

Ik
Mij
Ik
Mij

Mij
Ik
Mij
Ik

Ik
Ik
Mijn

Mijn
Mijn
Ik

Het uitgangspunt van het gedicht is een schijnbaar absoluut subject. De herhaling en de confrontatie met de 'ik die gezien wordt door de ander', de 'mij', deconstrueren echter dit subject, relativeren het absolute karakter ervan, zodat de verzwegen ander en de ander in de ik steeds duidelijker naar voren komen. In de herhaling en de omkering schemert het ambivalente fundament steeds sterker door, zo sterk uiteindelijk dat het weldra lijkt te moeten worden bezworen met het bezittelijk voornaamwoord mijn, om uiteindelijk toch weer daar uit te komen waar het gedicht is begonnen namelijk bij de ik. De laatste ik lijkt echter slechts op de eerste. In deze ik klinkt ondertussen de hele ruimte van de relatie tussen de ik en de niet-ik. Dat maakt volgens mij het sonnet van Lucebert tot een 'oersonnet' (Komrij 2006), een structuur die als in een caleidoscoop steeds weer andere perspectieven op de ik toont, ruimte schept voor steeds weer andere invullingen van de lezer. Om dit met woorden van Gerrit Komrij af te ronden: 'Dit is het sonnet dat lezers op duizenderlei manieren kunnen invullen, met het hogere [...] of met het lagere, niet minder zich zelf een pluim op de hoed zettende' (Komrij 2006).

Alles was vernietigd, behalve een boom

Madelon Székely-Lulofs maakt in *Koelie* net als Lucebert gebruik van de herhaling, de omkering en de beweging (verschuiving, iterabiliteit) om het absolute karakter van uitspraken te doorbreken en de achterliggende ambivalentie te laten zien.

> ‘Chineezen hakten met hun tjankol in de aarde, woelden haar diep om met dit wreede werktuig. In eindelooze herhaling, den ganschen, gloeienden dag lang, hieven zij hun armen, kromden hun blooten gelen rug, waarlangs het zweet in beekjes afgutste. Het was of de stekende zonnestralen, die wél het naakte, verdrogende land kwelden, wél de bruine lijven der javaansche koelies zwart roosterden en het blank der Europeanen tot een donker rood brandden.... het was of zij afgleden van deze egaal gele lichamen, waarin zich een leven roerde, wreeder en hardnekkiger en onbarmhartiger dan de gruwzame hitte, die van den hemel neerviel en van de aarde weer opsteeg en als een sidderende nevel hangen bleef over dezen onmenschelijk zwaren arbeid.’ (Székely-Lulofs 1932, 66)

Ik heb deze passage gekozen, omdat Maaike Meier hierover schrijft dat Székely-Lulofs hier overduidelijk essentialistisch etniserend te werk gaat, dat de Chinezen hier ‘als “ander” voor de Indonesische koelies, door wie ze gehaat worden’ (Meijer 1996, 159) fungeren, en dat de wrede tjankol verwijst naar ‘het “wrede” leven dat zich in de Chinezen roert’ (Meijer 1996, 160). Op het eerste gezicht is moeilijk te weerleggen dat hier ‘via een “binnendoortje” [...] groepen van mensen’ (Meijer 1996, 160) worden getypeerd. En toch is het niet zo. Het is alweer complexer dan het lijkt. Ten eerste moet erop worden gewezen dat de Chinezen niet (of zeker niet alleen), zoals door Meijer gesuggereerd, gehaat worden omdat ze tot een ander ras behoren. Ze zijn een probleem omdat ze vrouwen ‘wegtroggelen’ (Székely-Lulofs 1932, 123) en niet in de laatste plaats ook omdat ze een ander geloof hebben. ‘Tusschen de pondoks en de kongsi's [ligt] als een diepe kloof’ niet de wreedheid, maar ‘die onverzoenlijke veete van twee verschillende Oostersche godsdiensten....’ (Székely-Lulofs 1932, 53). Vooral het andere geloof van de Chinezen is des duivels en levensgevaarlijk. Saïma overleeft de geboorte van haar kind ‘uit de kongsi’ (Székely-Lulofs 1932, 178) niet en wie varkensvlees

eet, krijgt met de duivel te maken: ‘ze heeft varkensvleesch gegeten bij de Chineezen! Nu is de duivel in haar gevaren!’ (Székely-Lulofs 1932, 99).

Ten tweede worden de Chinezen in *Koelie* ook niet voortdurend gepresenteerd als ‘het wrede gele ras’ (Meijer 1996, 159). Integendeel: ‘De Chineezen zijn veel betere mannen dan júllie, weet je dat?.... ze gaan fijner met ons om.... ze houden van een vrouw....’ (Székely-Lulofs 1932, 96). De Chinezen doen het met de Javaanse vrouwen, ze zijn goede handelaars en werken hard, maar als wreed worden ze niet voorgesteld. Op de door Maaike Meijer (en hierboven) geciteerde passage na, heb ik in *Koelie* geen enkele passage kunnen vinden waarin de Chinezen als wreed worden beschreven. De Madoerezen daarentegen zijn wreed: ‘De Madoerees lachte. Hij gaf Roeki een slag in het gezicht en trok Karminah met zich mee’ (Székely-Lulofs 1932, 38); en de mandoers zijn wreed: ‘Toen gaf de ander hem ineens een klap, midden in zijn gezicht.’ (Székely-Lulofs 1932, 56). Ook de assistent wordt als wreed gerepresenteerd:

> ‘“Jij aap! Jij hoerekind!.... Wat denk je, dat je hier luieren kunt, brutaal zijn kunt? Ik zal je leeren lachen, godverdomme!....Dáár!” Hij knielde neer, pakte Roeki bij den nek en boog zijn hoofd onder water. Liet hem na een paar seconden weer boven komen, duwde hem dan weer onder, schold driftig in het Hollandsch verder: “Jij rotvent! Jij rotnieuweling! Ik zal je leeren! Godverdomme, in de modder! Daar kun je lachen.... lachen zooveel je wilt, rotzwarte hond!”’ (Székely-Lulofs 1932, 69).

Iedereen is dus wreed, ook de niet-Chinese Koelies, zoals uit de gruwelijke moord blijkt, maar de Chinezen?

Het door Meijer gewraakte citaat moet dus anders worden gelezen. De grotere context van de geciteerde passage maakt duidelijk dat het niet gaat om de wreedheid van de Chinezen in het bijzonder, maar om de wreedheid van de mensheid in het algemeen. In de alinea's voor de geciteerde passage met de Chinezen beschrijft Székely-Lulofs hoe de mensheid in de loop der eeuwen de natuur vernietigd heeft: ‘Als een machtig onheil hadden de bijlslagen door het bosch weerklonken, gevolgd door het brullend, brieschend sterven der oude woudreuzen’ (Székely-Lulofs 1932, 64). Het vuur had de laatste restjes leven vernietigd.

Gebleven was niet meer dan een ‘smeulende, rookende puinmassa’ (Székely-Lulofs 1932, 65). Alles was vernietigd, behalve een boom: ‘de heiligste aller heilige boomen, de Koningsboom [...] die na vele, vele eeuwen door Allah alleen kan vernietigd worden. Hoog en rein staat hij daar en aanschouwt het vernielende én opbouwende, het machtige en toch zoo geringe werk der menschen....’ (Székely-Lulofs 1932, 65-66).

Het machtige en toch zo geringe maar wrede werk van de mensen, dat is het perspectief van waaruit de door Meijer geciteerde passage moet worden beoordeeld. Het gaat dus niet om enerzijds Chinezen en anderzijds de anderen; het gaat om het werk van de mensen tout court, zowel om het ‘onmenschelijk zware’ (Székely-Lulofs 1932, 66) werk dat de Chinezen verrichten, als om het werk van de koelies van Java, die, ‘tot hun dijen in het stinkende, grijze moeraswater’ (Székely-Lulofs 1932, 66) aan de rand van het bos kanalen graven. En het gaat natuurlijk om het werk van de blanken, die het heft in handen lijken te hebben; lijken te hebben, want ook hun macht is beperkt. Alles gebeurt onder het oog van Allah. Dat ‘weet’ ook Roeki. En toch blijft de wrede ‘primitieve vrees’ (Székely-Lulofs 1932, 52), die de Koelies, de Chinezen, zowel als de Javanen, niet in opstand doet komen. De oorzaak van het ongeluk van de koelies ligt niet alleen bij de blanken (hoewel zij natuurlijk zonder twijfel een van de belangrijkste oorzaken van het ongeluk zijn - ook dit wordt in *Koelie* niet verdoezeld -, maar *Koelie* toont vooral dat de oorzaak van het ongeluk van Roeki uitermate complex is, zo groot en complex dat dat Roeki niet zonder meer kan vatten ‘welke macht het was, die hem als in een ijzeren schroef vastgeknepen hield en hem dwong.... dwong....’ (Székely-Lulofs 1932, 67)).[4]

Wat Madelon Lulofs in *Koelie* beschrijft is niet zo maar een aanklacht tegen het koloniale beleid uit het begin van de vorige eeuw. Zij beschrijft de ruimte die ontstaat als iemand zijn verlangen volgt zonder precies de stem van zijn hart te kennen, als iemand zich door zijn begeren laat leiden zonder de gevolgen te kunnen overzien, als iemand zich in een situatie begeeft zonder deze precies te kennen, als iemand net als Oedipus op de vlucht slaat om uiteindelijk recht in de armen van zijn lot te lopen. Dan gebeuren er de meest gruwelijke dingen; dan wordt voltrokken wat eigenlijk voor iemand anders was bedoeld en wordt onderdrukt waar men eigenlijk naar verlangt.

Om deze ambivalentie te laten klinken, last Madelon Székely-Lulofs pauzes in de tekst in, die een vergelijkbare functie hebben als de volta in Luceberts sonnet. Ik kom hier dadelijk nog uitvoeriger op terug, maar alvast een paar opmerkingen in dit verband. De passage met de Chinezen en de gruwelijke mishandeling van Roeki eindigt als volgt:

> 'Om hem heen was het regelmatig, eentonig geplas van de anderen, die langzaam, maar gestadig vorderden. In het bosch ritselden wat geluiden. Een cicade zong zijn hoogen, snijdenden zang. De zon steeg. De hitte werd heviger. Zij brandde op de naakte, gebogen ruggen. Zij werd één met de strak gespannen stilte. En door die stilte ging de tijd dralend en langzaam met oneindig lijkende seconden voorbij' (Székely-Lulofs 1932, 70)

In de stilte kunnen de gruwelijke gebeurtenissen nazinderen, klinken alle facetten van het wrede leven na, tot alles weer in beweging komt: 'Een uur voor den middag, slaakte de roep der tontongs die boei' (Székely-Lulofs 1932, 70-71).

Ten onrechte diskwalificeert Maaike Meijer de gruwelijke passages in *Koelie* als 'exotische horror' (Meijer 1996, 162), horror die de inheemse mens moet presenteren als 'onbegrijpelijke mensensoort' (Meijer 1996, 162). Het gaat bij de door Meijer geïncrimineerde 'lynchpassage' (Meijer 1996, 161) niet om een al te scrupuleuze weergave van racistisch geweld, maar om het schetsen van een gebeuren dat gedragen is door een grote complexiteit. Het gaat niet alleen om het lynchen van een *man* 'van *het àndere ras* die hún *vrouwen* wegtroggelde' (Meijer 1996, 161). Uit mijn cursiveringen blijkt al dat het om een complex geheel gaat! Er is nog veel meer aan de hand. Het gaat ook

- om een emancipatieprobleem ('Je bent toch mijn man niet?'; 'Brutaal schreeuwde Saïma: "Wat willen jullie? Dit is niet jullie zaak!"' (Székely-Lulofs 1932, 123, 124),
- om moraal (adat, 'en ik slaap met mannen, die varkensvleesch eten! En de andere contractvrouwen? ... De vrouwen, die met de blanke mannen slapen, met de toewans, wat die dan?' (Székely-Lulofs 1932, 99)),

- om onderdrukte woede tegenover de mandoers (men wist ‘dat Noer zijn haat en wraakgevoel tegen mandoer Amat op den eerste den beste zou koelen’ (Székely-Lulofs 1932, 119)),
- om onderdrukte eenzaamheid (‘nu had hij niemand meer’ (Székely-Lulofs 1932, 120),
- om de eindeloosheid van ‘een onoverzichtbaar tijdsverloop’ (Székely-Lulofs 1932, 120),
- om onderdrukte ‘hati panas’, om ‘donkere, verzwegen weemoed’ (Székely-Lulofs 1932, 121),
- om vaders die geen vaders (‘het kind wist niets van zijn eigen vader’ (Székely-Lulofs 1932, 122)) zijn, vrouwen die geen echtgenote en geen moeders mogen zijn (Karminah),
- om een verdrongen verleden, om mensen die geen mensen mogen zijn,
- en, om een laatste voorbeeld te noemen, om onderdrukte onmacht:

> ‘Een wilde roes van macht, van opééns geweten sterker-zijn, benevelde Sentono's denken, maakte uit dezen primitief-goeden mensch in één seconde, een dierlijken barbaar. Maar nóg weifelden zijn handen. Zijn oogen zochten in den kring omstanders.
> “Ajo....! Boenoeh! Wees niet bang....! Sla hem dood!”
> Opgewonden schreeuwden zij het hem toe. Ook Noer hoorde het, lachte er om, zei dan heesch:
> “Ja, ajo....! Waarvoor ben je bang?”
> Toen hief Sentono zijn vreeselijk wapen, hakte in op de kermende, kreunende gestalte. Een wilde kreet gierde over het plein. Een bloedstraal gulpte uit het stuiptrekkende lichaam. Nu verdrongen zich ook de anderen om den Chinees. Huilend en lachend sloegen zij, hakten met hun tjankols, hun parangs, maakten hem af als een omsingeld wild beest.
> Bloed! Bloed! Overal stroomde het. Het spoot op uit het rillende, sidderende lijf. Het vloeide uit de breede afschuwelijke wonden. De aarde dronk het, slorpte het op, bleef daar doorweekt en dampend.
> Al lang was de Chinees verstild, maar nóg hakten zij, onverzadigbaar, gillend en schreeuwend, bevangen in een perversheid van machtswellust. Dooden wilden zij.... met hun allen dien eene.... Niet hém, maar dien eene, die hoorde tot dat andere

> ras, dat anders was, sterker was, rijker was, dan zij. Niet alléén dooden wilden ze, maar verminken, vernietigen: dat gele lichaam in hun bruine handen.... En ze groeven hun handen in het lillend vleesch, den naam van Allah aanroepend, hun God stellend boven dien van hun slachtoffer. Bloed kleefde op hun gezichten, op hun naakte bovenlijven, tusschen de teenen van hun bloote voeten....
> Op een kleinen afstand stonden de vrouwen en de kinderen tezamen geschoold, keken naar die tollende, tierende massa.
> Toen, plotseling bekoelden ze.... plotseling verstomden ze; wisten hun lang gekweekte haat en wraak bevredigd. Ze werden stil, werden bedaard, bedachtzaam.... Al het rauwe, onbarmhartige, gruwzame was teruggegleden, diep onder de onbewegelijke rust, die zich herstelde op hun gezichten. Zóó wilden ze weer naar hun kamertjes. Maar de stem van Amat riep hen bij elkaar.
> Zwijgend bleven ze staan rondom het lichaam, dat daar in het blanke maanlicht lag als een roode brij.' (Székely-Lulofs 1932, 125-126)

Dit uitvoerige citaat niet alleen om een indruk te geven van de gruwelen die ontegensprekelijk worden beschreven, maar ook om te tonen dat het behalve om onmacht indirect ook om de kolonisatoren gaat, de blanken, die nog sterker zijn, nog machtiger, nog rijker dan de Chinees. Met de Chinees wordt ook de koloniale machthebber (die zo machtig is dat men hem nooit zou kunnen vermoorden) gelyncht.

Stilte na de storm

Terug naar de pauzes, de stilte. Evenals de passage met de wrede Chinezen, eindigt ook de moordpartij met een stilte. In deze stilte na de storm klinken alle facetten van het gebeuren als een zee waar alle gevoelens vandaan komen en weer heen vloeien. De vraag die de stilte doorbreekt - 'Wie heeft dat gedaan?' (Székely-Lulofs 1932, 126) confronteert de lezer niet alleen met de vraag naar de schuld, maar ook met Hamlets vraag naar het zijn of het niet zijn en Parcivals vraag naar het leed. Meijer ziet echter slechts de rode brij. Ze registreert de stilte niet waarin, als in het oog van een wervelstorm, om het met een metafoor van Homi K. Bhabha te zeggen, zowel de verlammende verbijstering klinkt als de mogelijkheid om in opstand te komen. De stilte die Madelon

Székely-Lulofs beschrijft, is dus zowel de stilte van het ‘geen woorden hebben’ voor dat wat men waarneemt, als de stilte van de overgave (die in het Duits, veel mooier vind ik, ‘Hingabe’ wordt genoemd), zowel de stilte van de empathie, als de stilte voor de storm.

Vergelijkbare stiltes als na de moord op de Chinees creëert Székely-Lulofs ook in minder dramatische situaties, bijvoorbeeld tijdens de reis van Roeki en zijn collega's naar Sumatra:

> ‘Dien namiddag bereikten zij een rivier. Er was geen brug, alleen een pont. Maar die kon niet varen, want het had geregend in de bergen. Woedend bruiste de bandjir langs de hooge, begroeide oevers. Stukken hout, palen van huizen, takken en pisangstronken sleurde de kolkende bruine stroom met zich mee in wilde vaart.’ (Székely-Lulofs 1932, 47)

Wanneer de reizigers halt houden, worden ze geconfronteerd met de beweging van de natuur, die enerzijds hun reis lijkt voort te zetten (en daarmee suggereert dat het onmogelijk is een andere beslissing te nemen) en die anderzijds hun beweging als een schijnbeweging ontmaskert. Zoals vaker in *Koelie* volgt meteen een passage waarin het geheel verstilt en de verschillende bewegingen klinken:

> ‘Zij bleven daar overnachten. Het was een zonderling kamp. Wie een matje had rolde dat uit op de aarde. Anderen hurkten neer en sliepen zóó.... Maar eerst baadden zij zich, voorzichtig langs den oever, het water met blikken en emmers uit den woedenden stroom scheppend. En sommigen keerden daarna hun gezicht naar Mekka en deden hun gebed; staande eerst, ootmoedig, met de handen tegen het gezicht, dan zich buigend en neerzijgend in knielende houding om den grond te kussen, die ook hier wel door Allah zou zijn geschapen....
> Den volgenden dag, tegen den middag, bracht de pont hen over het stil geworden water.’ (Székely-Lulofs 1932, 47-48)

Als verstillend moment interpreteer ik ook de momenten waarin mens en natuur, mens en landschap één worden. Dergelijke passages tonen de mens als ruimte in de ruimte, als deel van een grote beweging en tonen dat het niet om het beslissen gaat, maar om het loslaten:

> ‘Hoe was het, dat dit gezicht zoo ontstellend één werd met de wereld daarbuiten?.... Dat onder dien nevel van starre peinzing, in dat Niets van passiviteit, opééns toch bestond een vaag bewegend beeld: heel die mengeling van moord en verweer?.... Dat heel ijl in dat fijne, maar ontroeringslooze masker het verstikte én het driftigbegeerende leven zich teekende?.... Dat in dien onzichtbaren glimlach het peinzende loeren was van den roofvogel én het hooge, blauwe ideaal van den koepelenden hemel?.... Hoe was het, dat onder die wimpers uitgleed en tóch gevangen bleef, de ziel van den melancholieken, kwijnenden boom en die van de gluipende, sluip-moordende woekerplant?....
> En hóe kon het zijn, dat die trekken het álles droegen én verraadden en dat zij toch zóó stil bleven, zóó roerloos versteend in dien onwerkelijken glimlach van onaantastbare en volledige, diepmystieke zaligheid, die alléén is in het Niet-Zijn?....’ (Székely-Lulofs 1932, 43)

Door steeds weer te pauzeren, door in de stilte, in de ruimte, de ambivalentie, de paradox, de beweging te laten klinken, zichtbaar te maken, opent Lulofs een perspectief op de mystieke ‘smachting naar de eeuwigheid’ (Székely-Lulofs 1932, 1) waarmee de roman wordt geopend, en waarmee de vertelster - in de volgens mij enige passage waarin ze als een negentiende-eeuwse vertelster in het verhaal ingrijpt - Roekis berustende houding verklaart, zonder ze echt te kunnen begrijpen:

> ‘Ik denk.... Dat het alles zoo was, omdat uit het diepst van zijn onverklaarbaar wezen de stilte omhoog groeide, vreemd en doodsch, als een zwaarriekende en giftige, maar ziel-blanke moerasbloem, die alle geheimnis van zijn ziel omsluiterde met haar zoete witte geuren.’ (Székely-Lulofs 1932, 43)[5]

Zowel met de momenten van verbijstering als met de momenten van overgave in *Koelie* heeft Maaike Meijer het heel moeilijk. Ten onrechte duidt ze dergelijke passages als onvermogen tot zelfreflectie. Er is een groot verschil tussen ‘ergens geen woorden voor hebben’ (verbijstering) en niet weten wat er in mij omgaat (onvermogen tot zelfreflectie) (zie hiervoor ook: Meijer 1996, 162). Madelon Székely-Lulofs gaat het om de verbijstering. Dat blijkt onder andere uit het volgende voorbeeld: ‘Roeki en Karmina spraken niet. Alles wat zij eenvoudig te vertellen hadden

gehad, hadden zij elkaar verteld. En voor dat wat hen nu verbijsterde, zouden zij immers toch nooit woorden hebben kunnen vinden' (Székely-Lulofs 1932, 33). Roeki begrijpt misschien niet alles, maar hij 'wist dat dit ánders was dan in zijn kampong' (Székely-Lulofs 1932, 33). En Roeki heeft er ook een verklaring voor: 'hij was ook niet in zijn kampong' (Székely-Lulofs 1932, 33). Een eenvoudiger verklaring is er waarschijnlijk niet. Maar hoe woorden vinden voor dat wat je ervaart als je niet in je kampong bent, als je die net verlaten hebt. Hoe woorden vinden voor de 'onbewust besefte smaad' (Székely-Lulofs 1932, 33) orang-kontrak te zijn? Volgens Maaike Meijer stelt de 'zelf zo verbale' (Meijer 1996, 162) vertelinstantie, zich in dergelijke passages 'ver boven de personages' (Meijer 1996, 162). Maar daar gaat het niet om. Het gaat niet om de eloquentie maar om het tegendeel, om de niet gesproken woorden, zoals in het volgende voorbeeld, dat ik nog eens ter afwisseling, dit maal aan het werk van Kader Abdolah ontleen:

> 'Ineens keerde ze zich naar me toe.
> "Ik verbaas me", zei ze. "Hoe heb jij Nederlands geleerd? Je bent ongelooflijk vooruitgegaan."
> Mijn blik viel duidelijk op haar knoopjes. Zo duidelijk dat ze haar rechterhand op haar borst legde. Mijn hart waarschuwde me dat ik weg moest. Ik waagde een poging om uit te leggen hoe serieus ik met de taal bezig was, maar het aantal knoopjes dat tussen haar borsten liep, ontbond alle Nederlandse zinnetjes die ik maakte. Ik draaide mijn gezicht weg.'
> (Abdolah 1997, 150-151)

De gevoelens hebben het personage met stomheid geslagen. Ook in dit citaat wordt niets gezegd, en toch blijkt duidelijk dat het personage er zich van bewust is van wat er aan de hand is. Het is een grote kunst de verbijstering - waar geen woorden voor bestaan - te verwoorden. Hetzelfde geldt ook voor de overgave. 'Rechtop, met gekruiste beenen, de teere, weeke handen gevouwen in den schoot, het hoofd iéts voorover geneigd, zat hij daar in een placide, verzonken onbewegelijkheid, als een profeet [...]' (Székely-Lulofs 1932, 42). Volgens Maaike Meijer wordt Roeki hier als 'object voor de blik van de [lezer, HVU] uitgestald. Maar opnieuw kijkt Meijer door een westerse bril. De sterk door het ego geleide mens is een westers fenomeen. In het oosterse denken heeft men meer aandacht voor de eenheid van alle dingen en Roeki is daar een voorbeeld van. Dat betekent niet, dat zal ook nog blijken, dat hij een "gebrek aan

belangstelling voor de eigen omstandigheden' (Meijer 1996, 163) heeft, of geen enkel teken van verzet toont. Hij laat zich ook niet gewoon leiden door een houding die ervan uitgaat dat alles goed is 'omdat Allah het zoo gegeven [heeft]' (Székely-Lulofs 1932, 5). Roeki trekt zich steeds weer *bewust* terug 'uit de woelige gedachtenwereld binnen den engen cirkel van volkomen passiviteit' (Székely-Lulofs 1932, 42).[6]

De figura

Net als Roeki streeft Madelon Székely-Lulofs in *Koelie* naar een stilte die ruimte is voor alle geheimen van de ziel (zie hiervoor ook: Székely-Lulofs 1932, 43). Niet alleen op het verticale niveau van de verwijzingen, ook op het niveau na het verhaal roept ze steeds weer stilte op door gebeurtenissen te creëren die zowel spiegel van het heden als herhaling van het verleden en schaduw van de toekomst zijn. Erich Auerbach spreekt in dit verband van een *figura* (Auerbach 1944). Auerbach gebruikt hier een begrip uit de bijbelexegese. Daar beschouwt men de verhalen uit het Oude Testament als een soort voorafspiegeling van het leven van Christus, dat de gebeurtenissen uit het Oude Testament, zonder dat er een werkelijk logisch-causaal verband bestaat, vervult. Gebeurtenissen met het karakter van een figura zijn dus 'iets reëels, iets historisch, dat iets anders, eveneens reëels en historisch beschrijft en aankondigt' (Auerbach 1944, 28, eigen vertaling, HVU). De figura, aldus Auerbach, legt een verband tussen twee gebeurtenissen, waarvan de ene niet alleen naar zichzelf verwijst, maar ook naar dat wat nog komt terwijl de andere de vorige herhaalt of zelfs vervult. Op die manier maakt de figura iets zichtbaar dat als er direct naar zou worden verwezen - net als bij het cliché of het stereotype - slechts in zeer vereenvoudigde of gereduceerde vorm tot uiting zou komen. De figura is dus geen kopie van de werkelijkheid en in de figura worden concepten en ideeën niet direct met werkelijkheid verbonden. De figura is zowel afbeelding als ontwerp, ze is zowel context als voorstelling. Ze is een link tussen realiteit en fictie (het geconcretiseerde imaginaire van Wolfgang Iser) en is tegelijkertijd de ruimte van waaruit en waarin de polen worden ontworpen. De figura is ruimte en wel een ruimte waarin ervaarbaar wordt dat wat komt al is geweest en dat wat is geweest nog moet komen. De relaties op het verticale niveau tussen clichés (stereotypen), vinden op het horizontale niveau van het verhaal hun equivalent in de figurae, die verleden, heden

en toekomst op paradoxale wijze onlosmakelijk met elkaar verbinden.

In *Koelie* worden belangrijke motieven als het fatum (via gebeurtenissen die het karakter van een figura hebben) voortdurend gespiegeld, verschoven en omgekeerd. Op die manier toont Madelon Székely-Lulofs dat het lot vele gezichten heeft. Al vanaf het begin is duidelijk dat Roeki in de eerste plaats in zijn lot berust omdat hij ervan uitgaat dat Allah alles goed geregeld heeft (zie hiervoor: Székely-Lulofs 1932, 5). Maar dat betekent niet dat Roeki alles gewoon aan zijn lot overlaat. Roeki geeft zich niet zonder slag of stoot over. Ondanks de overduidelijke waarschuwing van zijn nenneh, die als een orakel (fatum = dat wat is aangezegd) de toekomst van Roeki lijkt vast te leggen - 'maagden! [...] die hebben we hier genóeg [...] luisteren naar dat leege gepraat van zoo'n gemeene krokodil uit de stad, dat kun je' (Székely-Lulofs 1932, 17) -, gaat hij enerzijds toch op stap, volgt hij toch zijn begeerte en verlaat hij toch zijn kampong en verdedigt hij anderzijds Karmina, vecht hij voor Saïma, zet hij zich in voor Kromoredjo, volgt hij, als hij op de vlucht slaat, toch weer de stem van zijn hart en tart hij ten slotte steeds weer opnieuw het lot door te dobbelen. Dat hij zich uiteindelijk toch niet kan bevrijden, ligt aan de overmacht, het geweld van het koloniale regime, dat hem in een wurggreep houdt (zie hiervoor: Székely-Lulofs 1932, 67). Maar het resultaat is uiteindelijk van ondergeschikt belang. Ook op het niveau van het verhaal gaat het om inzicht in een werkelijkheid die zo groot is dat er geen woorden voor zijn. Van belang is daarom dat beide bewegingen, zowel de positieve als de negatieve kracht van het fatum in *Koelie* parallel worden ontwikkeld. Dit komt in de ontroerende slotpassage van het boek bijzonder goed tot uitdrukking:

> '"Maar je geld....?"
> "Ik heb verloren, toewan. Ik heb niets meer en nu zou ik graag weer bijteekenen. Mijn vrouw moet pannen koopen, zij heeft niets om in te koken."
> Een oogenblik bleef het stil. Roeki dacht, dat toewan nu wel boos zou zijn. Maar toewan was niet boos, schudde alleen even zijn hoofd. En een vreemde, andere klank was in zijn stem.
> "Dus nu moet je weer werken, Roeki.... Denk je, dat je op zoo'n manier ooit terug zult gaan naar je kampong....?"
> Roeki bleef naar den grond staren.

> “En als je hier straks sterft.... en in deze vreemde aarde moet begraven worden...? Wat dan, Roeki...?”
> Even scheen Roeki te weifelen over zijn antwoord. Toen keek hij op. Keek langs den assistent heen naar iets, wat misschien alleen hij kon zien. Een stil licht brandde achter de oude, berustende oogen, waarin alle verlangens waren uitgedoofd. En met een kleine beweging van zijn schouders zei hij zacht:
> “Nassip.... het noodlot van de mensch.... als Allah het zoo gegeven heeft....?”
> Nog eens teekende hij contract. Zonder teleurstelling, zonder berouw, zonder bitterheid. Nog eens voor anderhalf jaar.... Het was de negentiende keer....’ (Székely-Lulofs 1932, 188)

In het slot van *Koelie* wordt het orakel van Roeki's grootmoeder opnieuw waarheid. Roeki heeft niet naar zijn grootmoeder, niet naar zijn hart geluisterd, is niet in Java gebleven. Hij is ook niet naar zijn kampong teruggekeerd, heeft gespeeld en, zoals voorspeld, verloren. Als herhaling van het verleden, spiegel van het heden en - Roeki zal waarschijnlijk ook niet voor de laatste keer dobbelen - schaduw van de toekomst, is deze scène een prachtig voorbeeld van een figura. Opvallend is dat Roeki zonder bitterheid, zonder teleurstelling, zonder berouw voor de zoveelste keer een contract tekent. Hier herkennen we een tweede motief dat in *Koelie* als figura ruimte krijgt: de mystieke overgave. Roeki aanvaardt zijn lot, niet (alleen) passief, door het over zich heen te laten gaan (dat wat komt, is al geweest), maar (ook) actief door de dingen met een ‘glimlach, die daar was en tóch niet was....’ (Székely-Lulofs 1932, 42) te laten zijn zoals ze zijn (dat wat geweest is moet nog komen).

Koelie maakt duidelijk dat Roeki misbruikt wordt, dat mensen in een onderdrukte positie onvoorstelbaar veel blijken te dulden, maar tegelijkertijd toont Madelon Lulofs in haar roman op overtuigende wijze - en dat schikt ons Westerlingen natuurlijk niet - dat het grootste geluk van de mens ook zou kunnen liggen in het niet-handelen, in het niet willen bepalen wat geluk is en ongeluk (zie hiervoor ook: Kousbroek 2005). Zo interpreteer ik onder andere de volgende passage:

> ‘Arm én verminkt kun je niet terug gaan.
> “Als het noodlot eenmaal zóó is....” Kromoredjo's stem zei het stil berustend. Dat was de brug over een diepen afgrond. Dat was de

> bedekking van een te groote wond.' (Székely-Lulofs 1932, 132)

Met haar figurale constructie schept Madelon Székely-Lulofs ruimte voor antwoorden op de vraag naar de zin van het leven, zonder deze antwoorden te geven. Zo creëert ze een ruimte waarin positieve en negatieve krachten elkaar zowel tegenspreken als aanvullen, waarin verleden, heden en toekomst elkaar ontmoeten in de stilte van het moment. De beruchte vraag naar de (politieke) verantwoordelijkheid in koloniale romans, wordt door Székely-Lulofs niet direct gesteld. Ze stelt ze door steeds weer te tonen dat de mensheid verscheurd wordt tussen het verlangen naar alles bepalende macht en het verlangen naar vrijheid. Zo maakt ze de duizelingwekkende afgrond waarmee Roeki wordt geconfronteerd be-grijpelijk. In de vertelde gebeurtenissen confronteert *Koelie* de lezer zowel met de positieve wens naar vrijheid als met de negatieve angst voor curatele; zowel met de positieve weerstand tegen curatele, als met de negatieve angst voor vrijheid.

> 'Schicksal und Freiheit sind einander angelobt. Dem Schicksal begegnet nur, wer die Freiheit verwirklicht. Dass ich die Tat, die mich meint, entdecke, darin, in der Bewegung meiner Freiheit offenbart sich mir das Geheimnis; aber auch, daß ich sie nicht so, wie ich sie meinte,vollbringen kann, auch in dem Widerstand offenbart sich mir das Geheimnis' (Buber 1979, 57)

Net als Martin Buber toont Madelon Székely-Lulofs in *Koelie* enerzijds dat wat geweest is nog moet komen, dat de mens de daad die voor hem is weggelegd moet ontdekken en anderzijds dat wat nog moet komen al is geweest, wat wil zeggen dat men niet alles naar zijn hand kan zetten. Buber toont net als Madelon Lulofs dat het om het bewustzijn van het moment gaat. Een perspectief op dit moment opent *Koelie* door een wereld te tonen waarin bewust en onbewust, actief en passief geen absolute tegenstellingen zijn, waarin alles steeds in beweging, steeds in verandering is. Omdat de wisselwerkingen centraal staan, lijkt er niets te gebeuren. Ten onrechte wordt dit als passiviteit geïnterpreteerd. In de herhaling zit meer activiteit dan gedacht. Het is in ieder geval geen toeval dat Roeki bij het dobbelen steeds op de kikker inzet, zowel een symbool voor wereldse genoegens als voor transformatie! De ambivalentie en de figurale constructies in *Koelie* tonen dat dit geen uitersten zijn, dat we van het dobbelen (= het lot werpen) veel kunnen leren.

De ander worden

In haar analyse wijdt Maaike Meijer ook enkele pagina's aan dat wat ze de ‘vertellerscuratele’ (Meijer 1996, 155) noemt. Volgens haar heeft Madelon Székely-Lulofs in *Koelie* doelbewust gekozen voor een consequente focalisatie door autochtone en oosterse personages omdat ze op die manier haar lezers vertrouwd wil maken met het gevoel dat Roeki ‘geen andere kans heeft dan zich te voegen “in het juk, dat de blanke beschaving hem op de schouders had gelegd”’ (Meijer 1996, 156). Maar volgens Meijer heeft Székely-Lulofs haar doel gemist.

> ‘Het is alsof de inheemse ingebedde focalisatoren, Roeki incluis, slechts onder leiding aan het woord mogen zijn: hun gedachten schijnen nadrukkelijker dan in *Rubber* geïnterpreteerd en van commentaar voorzien te moeten worden. Dat schept een narratieve koloniale verhouding binnen de roman. De blanke afwezigheid op het niveau van de personages wordt als het ware door de zeer dominante verteller op het niveau van de vertelwijze gecompenseerd. [...] Het inheemse subject is nooit volledig zelf aan het woord. Steeds breekt de visie van de vertelinstantie door de ingebedde inheemse visie heen. [...] Deze adultistische vertelwijze reduceert Roeki tot een onmondig en “ander” personage.’ (Meijer 1996, 156-157)

Als voorbeeld citeert Meijer onder andere de volgende zinnen: ‘Als er een kind geboren werd hadden zij hun feestmaal, hun slamatan. En ook als er een stierf. *Want Allah geeft en Allah neemt.* Zij lachten zelden en schreiden noch minder. Maar hun ernst was als die van een dier [...]’ (Meijer 1996, 156). Volgens Maaike Meijer geeft Madelon Lulolfs de focalisatie met de in het citaat door Meijer gecursiveerde zin ‘even af, om deze onmiddellijk zelf weer terug te nemen’ (Meijer 1996, 156). Op die manier wordt Roeki, volgens Meijer, onder curatele gesteld. De context van de geciteerde passage toont echter dat hier niet alleen meer maar ook iets anders over kan en moet worden gezegd:

> ‘Hun stemmen waren diep en nooit luidruchtig, maar steeds zonder zwaarmoedigkeid. Zij waren het volk van de vruchtbare Javasche bergstreken. Zij hadden allen hun klein lapje grond aan de overzijde der rivier. Zij hadden allen hun karbouw, hun hutje van

> bamboe en blâren.
> Hun grootste zorg was het snijden van de paddie. Hun grootste leed, het weggehaald worden van hun karbouw door een tijger, want zonder karbouw konden zij niet ploegen. Als er een kind geboren werd hadden zij hun feest, hun slamatan. En ook als er een stierf. Want Allah geeft en Allah neemt. Zij lachten zelden en schreiden nog minder. Maar hun ernst was als die van een dier, dat tevreden en begeerteloos zijn dagen leeft, goed-vertrouwend en daarin, zonder het te weten, gelukkig. En dat alles vond maar één uiting: in den klank van hun taal, die licht en melodieus is als een latente zang van ijlen bergwind en zoete zonnewarmte.'
> (Székely-Lulofs 1932, 6-7)

Uit het uitvoerige citaat blijkt dat het om een pendelbeweging gaat waarin de externe focalisator min of meer met de interne versmelt, maar niet één wordt. Ze zijn één en toch weer niet. Dit laatste wekt uiteindelijk de indruk dat de vertelinstantie zich toch boven Roeki probeert te verheffen, maar dat valt slechts op als we het een of het ander proberen te bewijzen. Veel belangrijker is dat in *Koelie* de scheidingslijn tussen de externe en de interne focalisator 'nauwelijks te trekken' (Meijer 1996, 156) is. Als we, met Meijer, slechts aandacht hebben voor het feit dat de verteller zich als een buikspreker lijkt op te stellen, onderdrukken we, net als bij de stereotypering, de pendelbeweging, de ambivalentie die Lulofs focalisatie kenmerkt. De ambivalentie staat garant voor het feit dat Roeki in *Koelie* dus *niet* tot de 'ander' van het witte zelfbeeld' (Meijer 1996, 154) gemaakt wordt, en *niet gewoon* alles belichaamt 'wat de witte mens van zich af wil schuiven: kwetsbaarheid, onberekenbaarheid, gevangenschap, pijn, gebrek aan beschaving' (Meijer 1996, 167), zoals Meijer denkt.

Koelie is dus een ambivalent boek, daar is ook Meijer het mee eens, maar anders dan Meijer beschouw ik deze ambivalentie als dragende kracht van het boek. Als Madelon Székely-Lulofs de ambivalentie in haar boek niet tot fundament van het gebeuren zou hebben gemaakt, zou het boek misschien wel een politiek correctere indruk hebben gemaakt, maar tegelijkertijd zou het de ideologische en essentialistische trekken hebben gekregen die koloniale romans juist kenmerken. Het is goed dat *Koelie* 'tweestemmig' (Meijer 1996, 157), ik zou zelfs zeggen meerstemmig is. Ideologie kan (niet alleen in de literatuur) niet met argumenten worden

weerlegd. Slechts de ambivalentie kan ertoe bijdragen dat de westerse lezer zich *niet* het 'uitgesproken tegendeel' (Meijer 1996, 167) van Roeki kan voelen.

Terecht stelt Maaike Meijer vast dat de verteller in *Koelie* 'zowel alles als niets' (Meijer 1996, 167) over Roeki weet. Dit blijkt ook herhaaldelijk uit het commentaar van de verteller: 'hoé kon het zijn, dat die trekken het álles droegen én verraadden en dat zij toch zóó stil bleven, zo roerloos versteend in dien onwerkelijken glimlach van onaantastbare en volledige, diep-mystieke zaligheid, die alléén is in het Niet-Zijn' (Székely-Lulofs 1932, 43)? Roeki is aan de ene kant een mens zoals ieder ander, maar aan de andere kant is zijn wereld niet in eerste instantie of uitsluitend bepaald door ego, wil, macht, ratio en vooruitgang, maar door het bewustzijn dat geluk en ongeluk, geven en nemen, vreugde en droefenis, rijk en arm gelijktijdig aanwezig zijn en het best met gelaten lichtheid - 'latente zang van ijlen bergwind en zoete zonnewarmte' (Székely-Lulofs 1932, 7) -, en vertrouwen gedragen worden. Hoe dit te begrijpen als je in een andere cultuur bent opgegroeid? Hoe dit beschrijven zonder in projectie in 'dweepzucht' (Anbeek 1998, 117) te vervallen? Madelon Székely-Lulofs heeft volkomen met recht gekozen voor een pendelende focalisatie, voor een versmelten van externe en interne focalisator zonder dat deze ooit volkomen één worden. De verteller moet Roeki *worden* door zowel één te worden als afstand te houden. Dit niet alleen omdat het om twee verschillende werelden gaat, maar ook omdat het onmogelijk is in iets te veranderen 'zonder dat datgene tegelijkertijd in jou verandert', schrijft Charlotte Mutsaers haar leermeester Deleuze volgend (zie hiervoor: Deleuze & Guattari 1976, 24-40; Mutsaers 1996, 209). De ander worden, terwijl de ander jou wordt, reduceert het gevaar van projectie. In dit proces van wording verdwijnt het schijnbare verschil tussen eigen en vreemd dat Maaike Meijer zoveel kopzorgen baart. Ten onrechte vindt Maaike Meijer dat Székely-Lulofs haar personage bevoogdend op een 'exotisch voetstuk' (Meijer 1996, 167) ronddraait. In *Koelie* gaat het eerder om een 'huwelijk tussen twee verschillende rijken', zonder dat het tot een echte synthese komt, om het nog eens met de woorden van Mutsaers te zeggen. Door zich niet met de ander te identificeren alsof het om eenrichtingsverkeer zou gaan, maar door de wisselwerking tussen de ik en de ander centraal te stellen, verschuift de aandacht van de verschillen naar dat wat de verschillen zichtbaar maakt: het mens-zijn.

Typisch voor *Koelie* is het feit dat de blanken nauwelijks focaliseren. Volgens Maaike Meijer wordt dit door 'de zeer dominante verteller'

(Meijer 1996, 156) gecompenseerd en zij herkent hierin opnieuw een gelegenheid voor de blanke westerse lezer om zich veilig het 'onuitgesproken tegendeel' (Meijer 1996, 167) te voelen van de beschreven dessabewoners. Dat er echter iets anders aan de hand is, blijkt uit de passage die Meijer onder het kopje 'curatele' citeert:

> 'Ik denk.... dat het alles zóo was, omdat uit het diepst van zijn vereenzaamd wezen de stilte omhoog groeide, vreemd en doodsch, als een zwaarriekende en giftige, maar lelie-blanke moerasbloem, die alle geheimnis van zijn ziel omsluierde met haar zoete, witte geuren....
> Dan, oneindig loom, sloeg hij de droomende oogleden op. Zijn groote, donkere oogen keken weer naar het landschap.
> Goud! Vrouwen! Avontuur, dat de vreemdeling hem beloofd had! Waar was het?.... Slagen, dwang en eenzaamheid had hij in de plaats daarvan gekregen. Hij dacht aan zijn kampong. Hij dacht aan nenneh; aan de paddie, die rijpte en gesneden moest. Hij dacht aan de rivier en het avondgebed. Maar terwijl hij dit alles overdacht, bleven zijn handen rusten in zijn schoot. Hij werd niet opstandig. Hij zat alleen maar. Hij wist, dat de pijn in zijn hart heimwee was. Maar wat kon hij er tegen doen?.... Hij was de dommere, de zwakkere. Hij zou niet geweten hebben, hóe zich te weren tegen de macht, die over hem gesteld was. Hij was een orang-kontrak. Hij had zich verkocht. En misschien was dat alles Allah's wil?.... Wie kon dat weten?....
>
> De trein voerde hem mee. Hij wist niet waarheen hij ging. Hij wist niet wat zijn leven zou worden.... Hij wist zelfs niet wat dat was: zijn leven....
>
> Drie uren zat hij in den trein.' (Székely-Lulofs 1932, 43-44)

Maaike Meijer citeert deze passage (natuurlijk) minder uitvoerig. Zij laat de eerste alinea weg en begint haar citaat met 'Goud! Vrouwen...', waarbij ze opmerkt dat Roeki in het begin blijkbaar 'zelf (in de indirecte rede)' (Meijer 1996, 157) aan het denken lijkt, terwijl de verteller, volgens haar, later 'duidelijk *over* hem' (Meijer 1996, 157) begint te spreken. Als we de door Meijer geciteerde passage echter in een grotere context bekijken, zien we dat de verteller eerst zijn onbegrip formuleert ('Ik denk...') en duidelijk suggereert dat het om een wereld gaat die moeilijk te begrijpen is, om dan het perspectief tussen de ander (de ik die

ander geworden is) en de ik (de ander die ik geworden is) te laten pendelen. Het geheel eindigt, passend, en zoals vaker in *Koelie*, in een beweging: 'de trein voerde hem mee'. Door deze beweging verdwijnt de 'hij' uit het beeld en krijgt het karakter van een 'men': wie weet wat het leven te bieden heeft, wie weet wat het is, het leven?

De manier waarop Madelon Lulofs in *Koelie* met de ik en ander omgaat is vergelijkbaar met de manier waarop Kader Abdolah, om toch nog maar eens naar deze auteur te verwijzen, zijn lezing voor het Colloquium Neerlandicum in 2003 opende. Abdolah begon zijn verhaal toen als volgt: 'Ik voel mij thuis, ik voel mij thuis in Nederland.' Hij sprak deze, of vergelijkbare woorden met een duidelijk accent, heel langzaam en herhaalde ze een paar keer. Vrij snel bleek wat hij wilde bereiken. Door te blijven herhalen dat hij zich thuis voelde (werd hij zijn publiek), begonnen de aanwezigen, die zich tot op dat moment absoluut thuis voelden, zich juist steeds minder thuis te voelen (veranderden ze dus in de ander). Daarbij werden de aanwezigen, net als de westerse lezer van Koelie, zich meer en meer bewust van de ander in zichzelf, van het vreemde in het vertrouwde en realiseerden ze zich plots dat thuis zijn geen toestand is, maar een proces, een voortdurend verglijden tussen thuis-zijn en niet thuis-zijn. Vandaar dat het in Koelie juist van groot belang is dat zo goed als niet vanuit het blanke perspectief wordt gefocaliseerd. Doordat de verteller overwegend bij de 'ander' verwijlt, ontstaat er een gevoel van nood, van tekort bij de lezer, voelt hij of zij niet alleen steeds indringender de ander in zichzelf, maar wordt ook de ik vreemd. Dit maakt Koelie bijzonder '"risky"' (Meijer 1996, 167), dwingt, anders dan door Meijer gedacht, de lezer zich voortdurend te confronteren met dat wat hij zo graag verdringt.

Exotisch oxymoron

Zoals hoop niet gedacht kan worden zonder wens en verwachting maar ook niet zonder vertwijfeling, kan vrijheid niet gedacht worden zonder dwang, gelijkheid niet zonder verschil, broederlijkheid niet zonder vijandschap. Literatuur toont, zoals gezegd, dat de uitersten gedragen zijn door ambivalentie en dat de paradoxale relatie tussen de polen constant verschuift. Op alle niveaus, op het niveau van de stereotypering, op het niveau van het vertellen en op het niveau van het perspectief gaat het om de beweging, het pendelen tussen de polen. Slechts dit pendelen schept een ruimte waarin de werkelijkheid als paradoxaal, de grens als

osmotisch, de bovenkant van de oppervlakte ook als onderkant (en omgekeerd) ervaarbaar, be-grijpelijk wordt. Het ligt voor de hand dat het oxymoron als vertelstrategie hierbij een belangrijke rol speelt. Als geen andere stijlfiguur toont het oxymoron dat het een het ander is en toch weer niet. Wat Maaike Meijer een doorn in het oog is, namelijk dat *Koelie* aspecten met elkaar verenigt, die onverenigbaar zijn, is volgens mij een laatste belangrijke kenmerk dat de kracht van *Koelie* bepaalt (zie hiervoor ook: Meijer 1996, 164).

> 'Hoe was het, dat dit gezicht zoo ontstellend één werd met de wereld daarbuiten? ... Dat onder dien nevel van starre peinzing, in dat Niets van passiviteit, opééns toch bestond een vaag bewegend beeld: heel die mengeling van moord en verweer? ... Dat heel ijl in dat fijne, maar ontroeringslooze masker het verstikte én het driftigbegeerende leven zich teekende? ... Dat in dien onzichtbaren glimlach het peinzende loeren was van den roofvogel én het hooge, blauwe ideaal van den koepelenden hemel? ... Hoe was het, dat onder die wimpers uitgleed en toch gevangen bleef, de ziel van den melancholieken, kwijnenden boom en die van de gluipende, sluip-moordende woekerplant? ...
> En hóe kon het zijn, dat die trekken dat álles droegen én verraadden en dat zij toch zóó stil bleven, zóó roerloos versteend in dien onwerkelijken glimlach van onaantastbare en volledige, diepmystieke zaligheid, die alléén is in het Niet-Zijn? ...' (Székely-Lulofs 1932, 43)

Maaike Meijer herkent in deze passage een 'romantisch-decadent stereotype' dat de eeuwwisseling 'met dertig jaar' (Meijer 1996, 165) blijkt te hebben overleefd en besluit daaruit dat Roeki net als de vrouw in het decadente vrouwbeeld 'geen subject' (Meijer 1996, 165) mag zijn. In tegenstelling tot het beeld van de vrouw waar Meijer naar verwijst, is het beeld van Roeki echter niet samengesteld uit 'gevestigde beelden, die vervolgens snel achtereen kunnen worden verwisseld, onverschillig of ze in werkelijkheid al dan niet bij elkaar passen' (Meijer 1996, 165). De beelden worden in *Koelie* ook niet snel 'over de oppervlakte heen getrokken [...] omdat er van binnenuit geen tegenspraak en geen verzet kan komen' (Meijer 1996, 165). Uit 'hoe kon het zijn' blijkt dat niet het dulden, maar de vraag naar het verzet in de geciteerde passage centraal staat. *Koelie* 'verhul[t]' (Meijer 1996, 165) niet dat 'eigen impulsen het

vermogen om eigen denken en voelen tot uitdrukking te brengen, [en de] eigen creatieve wil' (Meijer 1996, 165) bij Roeki ontbreken of zouden ontbreken, maar roept de vraag op hoe een leven vorm gegeven kan worden als niet het ego maar iets anders, geen wereldvreemde houding maar een bewustzijn van de paradoxale eenheid van alle dingen een rol, misschien zelfs een centrale rol, speelt. Achter Roeki staat niet 'niemand' (Meijer 1996, 165), maar iemand met een 'diep-mystieke ziel' (Székely-Lulofs 1932, 42) die ruimte in de ruimte is met de zee van paradoxe gevoelens die het mens-zijn bepalen.

Dat is de uitdagende, dramatische kracht van *Koelie*. Nog eens, ik sluit me graag aan bij Toni Morrisons gedachte, dat een verhaal over een 'verworpen en gevangen mens' (Meijer 1996, 167) in principe niets anders is dan een reflectie op de witte mens. Maar als de hierboven geschetste voorwaarden zijn vervuld, als ten eerste de gebruikte beelden (clichés) niet als absoluut worden gepresenteerd maar voor de achtergrond van een werkelijkheid die gedragen is door een ambivalent en paradox fundament; als ten tweede de beschreven gebeurtenissen de structuur van een figura hebben, en dus tegelijk spiegel, herhaling en schaduw zijn, en als ten derde bij het schrijven over de ander het worden, het proces, de pendelbeweging centraal staat, als dus dynamische strategieën en niet in eerste instantie of uitsluitend strategieën van distantie worden gehanteerd, dan is er meer aan de hand. Als deze voorwaarden zijn vervuld, is gegarandeerd dat zowel 'ik' als 'ander' als mens zullen verschijnen en niet tot een 'veilig object van contemplatie' (Meijer 1996, 167) van de lezer, de onderzoeker of wie dan ook worden gereduceerd.

Tot slot

In 1998 publiceerde Ton Anbeek een bijdrage waarin hij tot vergelijkbare vaststellingen komt als Maaike Meijer. Ook volgens Anbeek is er in *Koelie* sprake van wat hij dan niet 'Indiistische contemplatie' of 'oriëntalisme van het zuiverste water' (Meijer 1996, 164) noemt, maar 'oosterse Schwärmerei' (Anbeek 1998, 117). Anbeek is eveneens van mening dat in *Koelie* de feiten, dit wil zeggen de 'machteloosheid' (Anbeek 1998, 119) ten onrechte vervangen wordt door 'diep mystieke zaligheid' (Anbeek 1998, 119). Anbeek, die de bijdrage van Meijer niet blijkt te kennen (hij verwijst er in ieder geval niet naar), kijkt echter net

als Meijer door een westerse bril, en herkent het belang van de ambivalentie in *Koelie* niet. Vandaar dat ook hij van 'inmenging' (Anbeek 1998, 119) van de vertelinstantie in het verhaal spreekt en zich net als Meijer zonder naar de context van de citaten te kijken, beperkt tot een soort optelsommetje om vast te stellen dat de inheemsen in *Koelie* 'keer op keer' (Anbeek 1998, 121) met dieren vergeleken worden. Het besluit van de bijdrage van Anbeek luidt als volgt:

> 'Wanneer een schrijver een hoofdpersoon met een andere huid oproept, kan dat gezien worden als de ultieme poging tot begrip. Hij dwingt daarmee immers zijn lezers tot identificatie met iemand van een ander ras. In alle drie de hier besproken gevallen was het doel van de auteur te laten zien hoe iemand kan lijden door zijn andere huidskleur. In een koloniale situatie houdt een verschillende huidskleur per definitie een andere sociale positie in. Tegelijkertijd zou je die procédé ook kunnen beschouwen als de ultieme vorm van kolonialisme: de blanke eigent zich niet alleen het lichaam van de ander toe, maar koloniseert ook zijn ziel.' (Anbeek 1998, 121)

Dit geldt natuurlijk niet alleen voor koloniale romans. Ieder romanpersonage wordt met lichaam en ziel geïncorporeerd, vandaar dat het zo belangrijk is dat er geen essentialistische, absolute uitspraken worden gedaan, maar dat steeds weer getoond wordt dat het de ambivalentie is die dergelijke uitspraken draagt. Hoe dan ook, in deze bijdrage hoop ik te hebben getoond dat Székely-Lulofs in *Koelie* niet het slachtoffer is geworden van de door Anbeek (en Meijer) geschetste paradox, dat ze het kolonialistische perspectief wel degelijk doorbreekt door zich niet op de uitersten te concentreren maar door de dubbelzinnigheid van de paradox uit te werken en te verwoorden. Natuurlijk spelen identificatie en begrip een belangrijke rol in de literatuur, maar ze zijn niet het doel. Literatuur schept ruimte voor de relatie tussen identificatie en afstand, tussen begrip en projectie. In tegenstelling tot propaganda, die duidelijk moet zijn, schept literatuur eerder ruimte voor het begrip van het onbegrip, de ander in ons, het vertrouwde in het vreemde. Dit gebeurt, zoals ik geprobeerd heb aan te tonen, in drie bewegingen. Ten eerste door stereotypen te construeren en te tonen dat deze gedragen zijn door (verwoordingen zijn van) ambivalentie, zodat blijkt dat alles is zoals het is en toch weer niet en altijd anders; dat alles herleid kan worden tot een zee van verschillen,

gevoelens, waaruit alles ontstaat, waaraan alles ontspringt. De tweede vertelstrategie die de paradox ‘be-grijpelijk’ maakt, die de dubbelzinnigheid van de werkelijkheid ervaarbaar maakt, inzicht mogelijk maakt in de meerdimensionale ruimte, is de figura. De figura maakt duidelijk dat het heden geen harde grens is tussen verleden en toekomst, maar een verglijdend moment van overgang dat toont dat alles wat geweest is nog moet komen en dat dat wat nog komt al is geweest. De derde strategie is die van de ander worden. Het is een constante pendelbeweging tussen één worden met de ander en vice versa. De ik wordt dus de ander (expansie in de ander) en toch weer niet (expansie van de ander in de eigen positie). Deze beweging maakt de paradoxale relatie tussen projectie en identificatie, tussen mimicry en zelfstandigheid respectievelijk zelfbewustzijn zichtbaar en toont de ander niet alleen als projectie van de ik maar ook de leemte die de ander in de ik voelbaar maakt.

Het heeft geen enkele zin literatuur in eerste instantie te lezen en te beoordelen aan de hand van de geldende criteria voor ‘echte’ gebeurtenissen. Fictie is geen geschiedschrijving. Volkomen terecht citeert Anbeek in zijn bijdrage Multatuli: ‘Wat verdichtsel is in 't byzonder, waarheid wordt in 't algemeen’ (Anbeek 1998, 111). Het gaat niet om waarheid die door feiten wordt gestaafd. Literatuur opent slechts een venster naar de waarheid van de paradox. Dat is de rol van de verbeelding. In de literatuur - dat wist Multatuli al, ook al kon hij daar eigenlijk niet mee leven - gaat het niet om waarheid maar om een ruimte die een waarachtige, authentieke ervaring van de dubbelzinnige werkelijkheid mogelijk maakt. Doel van literatuur - sinds het einde van de grote verhalen hoeft er geen onderscheid meer te worden gemaakt tussen tendens- en gewone literatuur, is alle literatuur eigenlijk tendensliteratuur - is niet het aantonen of weerleggen van feiten. In de literatuur gaat het niet om duidelijkheid door het scheppen van tegenstellingen, noch om het opheffen van deze tegenstellingen door ze tot synthese te brengen, maar om het scheppen van een ruimte voor de ervaring van de paradox en ambivalentie. Dat is uiteraard van bijzonder belang in koloniale literatuur die van nature aan clichés ten onder dreigt te gaan. Dat Székely-Lulofs in *Koelie* passende technieken heeft gebruikt om deze valstrik te ontlopen, bepaalt tot op de dag van vandaag de fascinerende kracht van haar boek.

Literatuur:

Abdolah, Kader, *De reis van de lege flessen*. Breda: De Geus (1997).
Anbeek, Ton, In de huid van een ander. In: D' Haen, Theo & Termorshuizen, Gerard (eds.), *De geest van Multatuli: Proteststemmen in vroegere Europese Koloniën*. Leiden: Vakgroep Talen en Culturen van Zuidoost-Azië en Oceanië, Rijksuniversiteit Leiden, 110-122. - Semaian 17 (1998).
Ankersmit, F.R., *De navel van de geschiedenis*. Groningen: Historische uitgeverij (1990).
Auerbach, Erich, Figura. In: Hakkinda, Dante & Arastirmalar, Yeni (eds.), *Neue Dantestudien*. Istanbul, 11-71. - Istanbuler Schriften, Nr. 5 (1944).
Bhabha, Homi K., *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg. - Stauffenburg discussion, Bd. 5 (2000).
Buber, Martin, *Das dialogische Prinzip*. Heidelberg: Lambert Schneider; Vierte Auflage (1979).
Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Kafka*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. - SV, 807 (1976).
Do Mar Castro Varela, Maria & Dhawan, Nikita, *Postkoloniale Theorie*. Bielefeld: Transcript. - Cultural studies, 12 (2005).
Komrij, Gerrit, *Gerrit Komrij over 'sonnet'*. <http://www.kb.nl/dichters/lucebert/lucebert-komrij2.html>30.08.2006].
Kousbroek, Rudy, *Het oostindisch kampsyndroom*. Vijfde druk. o.O.: Olympus (2005).
Meijer, Maaike, *In tekst gevat: inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: University Press (1996).
Mutsaers, Charlotte, *Paardejam*. Amsterdam: Meulenhoff (1996).
Székely-Lulofs, M.H., *Koelie*. Derde druk. Amsterdam: Elsevier (1932).
Van Uffelen, Herbert, Vom 'Ich' zur Person: über ein neues Subjekt in der niederländischen Literatur. In: Wiesinger, Peter (ed.), *Zeitenwende*. Berlin: Peter Lang, 17-22. - Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A. Akten des X. Internationalen Germanistikkongresses, Bd. 12 (2000).
Van Uffelen, Herbert, Das Ich ist nicht, es ist im Fluss. In: Van Uffelen, Herbert, Weissenböck, Maria & Van Baalen, Christine (eds.), *Sprache und Identität*. Wien: Edition Praesens, 69-79. - Wiener Schriften zur niederländischen Sprache und Kultur; 1 (2003).
Zechner, Ingo, *Deleuze. Der Gesang des Werdens*. München: Wilhelm Fink (2003).

Eindnoten:

1 Daarbij negeert Maaike Meijer onder andere een opmerking van Madelon Lulofs in het voorwoord tot de Engelse vertaling. Daarin schrijft Lulofs dat ze met *Koelie* 'geen politiek' wilde schrijven maar dat het eigenlijk algemene menselijke problemen centraal wilde stellen.

Meijer denkt dat dit geschreven is 'onder druk van de verontwaardiging' die het werk van Lulofs had opgeroepen, maar uit deze bijdrage zal blijken dat *Koelie* inderdaad een poging is 'to explain the soul of a strange race that still remains mysterious to us of the West' en dat Madelon Székely-Lulofs zich inderdaad gericht heeft op de 'disturbance caused in the mind of the Oriental confronted with the Western regime - victim of a more or less necessary [sic! MM] system'. Gezien het feit dat deze noodzakelijkheid in *Koelie* ter discussie wordt gesteld, denk ik ook dat de 'sic' van Meijer hier misplaatst is (Meijer. 1996 169, opm. 17).

2 Meijer weet dat de 'obsessie met puurheid [...] een koloniaal trekje' (Ibid.132) is, maar het feit dat ze toch steeds weer duidelijker uitspraken van Madelon Székely-Lulofs verwacht, heeft ontegensprekelijk iets puristisch.

3 Bhabha definieert mimicry als het resultaat van het koloniale verlangen naar een ander die op de kolonisator lijkt, dit wil zeggen de waarden en normen van de beheersende macht internaliseert. Interessant in deze context is het feit dat deze internalisering nooit volledig, altijd partieel is. De kolonisator, dit is van groot belang in het kader van de beeldvorming in koloniale literatuur, wordt in de ander dus altijd met een vertrokken representatie van zichzelf geconfronteerd, zodat hij steeds weer moet erkennen dat zijn controle beperkt is, ondergraven wordt (Zie hiervoor: Bhabha. 2000, Do Mar Castro Varela and Dhawan. 2005 90-91).

4 Maaike Meijer merkt op dat de Europeaan als mede-verantwoordelijke misschien wat meer in beeld had mogen komen, maar ook hier is de vraag, hoeveel meer. Waar zijn de criteria om dit te bepalen (Meijer. 1996 161)?

5 Volgens Ton Anbeek zijn er nog andere plaatsen met een 'vergelijkbare inmenging' (Anbeek. 1998 119) van de vertelinstantie. Maar hij ziet net als Maaike Meijer over het hoofd dat in *Koelie*, zoals zal blijken, de interne en externe focalisator met elkaar versmelten en dat het niet om 'dweepzucht' (Anbeek. 1998 117) gaat, of om het feit dat Madelon Lulofs zo nodig haar 'diep-mystieke visie' (Anbeek. 1998 119) moet verduidelijken. In *Koelie* probeert Madelon Székely-Lulofs in de menselijke existentie als dusdanig zichtbaar te maken.

6 De bekende 'discussie' tussen Kousbroek en prof. Ikram omtrent de representatie van de koelies in het werk van Székely-Lulofs, is wat dit betreft typisch. De gedachte dat de Indonesiërs misschien trots konden zijn op hun 'andere' levenshouding, bleek noch bij prof. Ikram, noch bij Kousbroek op te komen. Beide bleken te verwachten dat men zich *eigenlijk* in een voortdurende staat van verzet moest bevinden (waarbij Kousbroek de afwezigheid van het verzet wel verontschuldigd, maar daardoor toch ook laat blijken, dat hij het eigenlijk als 'normaal' beschouwt (Kousbroek. 2005 107-113).

Judit Gera

(Anti-)Koloniale tekststrategieën in *Tjoet Nja Din* (1948)

Inleiding

Koloniale romans zijn soms nog steeds actueel. Aspecten van het koloniale verleden veroorzaken discussies over de politieke, economische en culturele betekenis van de voormalige kolonies. De relatie tot het kolonialisme is steeds veranderend en dat heeft alles te maken met politieke voorkeuren. De naam J.B. Van Heutsz (1851-1924) is verbonden aan de Atjeh-oorlog waarover de roman van Madelon Székely-Lulofs (1899-1958) gaat die hier voorligt. Het verhaal van het voormalige Van Heutsz-monument op de Apollolaan in Amsterdam is een goed voorbeeld van de blijvende actualiteit van het koloniale verleden in Nederland. Toen het monument in de jaren '30 van de twintigste eeuw werd opgericht heette het nog Van Heutsz-monument. Confrontatie met en kritiek op het koloniale verleden veroorzaakte echter in linkse kringen een protest tegen een monument dat een bloeddorstige kolonisator wilde herdenken. Na een discussie van een kwart eeuw is het monument in 2001 omgedoopt in het ‘Monument Nederland Indië’. Het is nu gewoon een herinneringsmonument voor de koloniale periode 1596-1949.

Merkwaardig is het daarom wanneer men in het afsluitende deel van de prestigieuze reeks *Nederlandse cultuur in Europese context* het volgende leest:

het monument Nederland-Indië met de gerestaureerde beelden, september 2006

> ‘Ook in het geval van Indië staan we nu voor een verleden dat omstreden is geraakt, en naar goed Hollands gebruik gaat dat gepaard met een beeldenstrijd. Soms gaat die strijd ook letterlijk om beelden, zoals bij de aanslag op het Indische veteranenmonument te Leiden in oktober 1999. Veel vaker is het een strijd om namen en betekenissen, zoals in het recente besluit om het Van Heutsz-monument in Amsterdam om te dopen tot “Monument Indië Nederland 1596-1949”. Daarmee dreigt de herinnering aan de man die eens als bedwinger van Indië werd vereerd en tegelijk gehaat als slachter van Atjeh, te worden uitgewist.’ (Salverda 2001, 72)

Bijna alle zinnen van dit citaat klinken ambigu of lijken niet volledig te kloppen. Het verleden in verband met Indië is niet ‘omstreden geraakt’ - al bij het oprichten van het Van-Heutszmonument in 1935 waren er socialisten die daartegen protesteerden. De daaropvolgende zinnen suggereren alsof de twee acties - de aanslag op het veteranenmonument in Leiden en het protest tegen de benaming van het Van-Heutszmonument - van verschillende aard waren. Allebei gaan ze echter uit van het wezenlijk afwijzen van de herdenking van Nederlandse kolonisatoren. De laatste zin is het meest ambigu: hij suggereert ten eerste dat het om een figuur gaat wiens herinnering door middel van een monument herdacht zou moeten worden. Ten tweede worden de functies als ‘bedwinger van Indië vereerd en tegelijk gehaat als slachter van Atjeh’ als twee van elkaar los te denken entiteiten geformuleerd, terwijl de tweede een gevolg van het eerste is. Er is ook niets te vereren aan Van Heutsz als bedwinger van Indië. Volgens sommige bronnen was hij verantwoordelijk voor de dood van 70.000 mensen.

Dit opstel onderzoekt of het Madelon Székely-Lulofs dit maal gelukt is een echte antikoloniale roman te schrijven. Die vraag is gedeeltelijk te beantwoorden met het onderzoek naar de beeldvorming van Van Heutsz in de roman. Na de analyse van de tekst gebruik ik dit onderzoek als ondersteuning van mijn stelling dat de *Tjoet Nja Din* inderdaad een van de sterkste antikoloniale romans van de schrijfster is.

Voorgeschiedenis en achtergronden

Tjoet Nja Din (1947), de laatste in boekvorm verschenen roman van Madelon Székely-Lulofs, is in meerdere opzichten een met politiek doorweven historische roman. Eerst is er de politieke achtergrond van het schrijven van de roman. Ze begon eraan te werken in 1944 in Santpoort. Later moest ze haar huis in Santpoort verlaten omdat de Duitsers op die plek verdedigingswerken zijn beginnen bouwen. We weten dat de man van Lulofs, de Hongaar László Székely, van joodse afkomst was en dat ze een dochter, Ketjil, hadden (Van Galen 1985). Székely keerde in 1940 dan ook naar Boedapest terug (Pusztai 1995). De directe historische achtergrond van het ontstaan van de roman is meteen politiek zwaar beladen en heeft persoonlijke gevolgen voor de schrijfster. Gedwongen verplaatsing, dreigende achtervolging en oorlog zijn niet alleen haar dagelijkse ervaringen maar eveneens belangrijke motieven in de roman.

Een andere politieke achtergrond vormen de politionele acties van Nederland tegen Indonesië. De publicatie van de roman in 1948 valt samen met deze acties. Tevergeefs waarschuwt de flaptekst van de eerste uitgave dat de lezer geen parallellen moet trekken tussen de Atjeh-oorlog en de politionele acties, het boek wordt desondanks uit de boekhandels verwijderd en in de pers doodgezwegen. Met het politieke bewustzijn van de schrijfster in het achterhoofd, die in 1951 een petitie ondertekent tegen het vonnis jegens de Indonesië-weigeraar Piet van Staveren[1] - die een politiek voorbeeld levert van 'going native'[2] - kan men het gevoel niet helemaal onderdrukken dat met *Tjoet Nja Din* Székely-Lulofs niet uitsluitend een interessante historische roman wilde schrijven, maar dat ze een goed omlijnde politieke stellingname had tegen de Nederlandse Indonesië-politiek eind jaren '40. De huidige lezer kan de historische context van de publicatie - de politionele acties - in ieder geval niet buiten beschouwing laten.

Een derde interessante omstandigheid is dat Székely-Lulofs in haar in het Hongaars opgestelde testament alles aan haar derde dochter, Ketjil, achterliet, ook de rechten van *Tjoet Nja Din*. Zoals John Jansen van Galen in zijn artikel uiteenzet, was het Hongaarse testament niet rechtsgeldig omdat de schrijfster na de dood van haar man automatisch weer Nederlandse was geworden. Toch besloten de twee oudste dochters om het testament uit te voeren zoals het gesteld werd. Dit maakte een tweede uitgave in 1985 mogelijk - zij het zonder de uitgesproken toestemming

Tjoet Nja Din bij haar overgave

van de erven, die van de aardbol verdwenen schenen te zijn. Deze episode vermeld ik slechts om te laten zien hoe taal en politiek, taal en cultuur met elkaar verweven zijn en het lot van een boek kunnen bepalen.

De roman *Tjoet Nja Din* draagt de ondertitel: *De geschiedenis van een Atjehse vorstin*. Titel en ondertitel wekken de verwachting op dat Tjoet Nja Din in het middelpunt van het verhaal over de Atjehse oorlog tegen de Nederlandse kolonisten zou staan. Die oorlog duurde van 1873 tot 1903. Volgens Nederlands standpunt - dat van onder andere majoor Van Heutsz van het Nederlandse leger, later gouverneur van Atjeh - is de oorlog door de Nederlanders in 1903 gewonnen. Volgens de Atjehers echter hebben ze zich nooit aan de Nederlanders overgegeven en werd de oorlog pas in 1942 beëindigd, toen de Nederlanders Indië aan de Japanners overgaven. Dit meningsverschil weerspiegelt eveneens het verschil van perspectief van kolonisator en gekoloniseerde.

In het eerste hoofdstuk - 'De aanleiding' - legt Székely-Lulofs de persoonlijke band uit die tussen haar en de geschiedenis van de Atjeh-oorlog bestaat. Haar vader was rond 1900 bestuursambtenaar op de Westkust van Atjeh, in Meulaboh. Daar is Tekoe Oemar, één van de helden van de Atjehers, onder Van Heutsz' geweld gevallen. In 1900 was Madelon Székely-Lulofs één jaar. De plaats Meulaboh vormt dus de link tussen haar eigen leven en de strijdende partijen. Ze geeft ook een psychologische uitleg waarom ze zo geïntrigeerd is geraakt door de Atjeh-oorlog:

> 'Váák dragen wij zo door ons leven de mensen, dingen en gebeurtenissen mee uit het onbewuste begin van ons bestaan en uit het leven van onze ouders en voorouders en veel daarvan bezinkt in de lagen van ons groeiend *Ik* en wordt daarin tot fossiel, maar soms, plotseling, blijkt iets daarvan in ons opnieuw gekiemd, in alle stilte, in de donkerte, en op het moment, dat wij licht en warmte toelaten, ontplooit het zich tot nieuwe bloei.
> (Székely-Lulofs 1985, 10)

Hier wordt dus gezegd dat leden van een koloniale gemeenschap de koloniale onderneming van hun land hun hele leven lang met zich meedragen. Dat die koloniale onderneming in de persoonlijkheid van de koloniale burgers tot fossiel wordt, kan men met de terminologie van de psychoanalyse vertalen als *verdrukking*. De roman is het resultaat van de opruiming van de boekenkast van de schrijfster, maar metaforisch gezien

is het ook de opruiming van haar onderbewuste waar de koloniale gebeurtenissen tot fossiel zijn *verdrukt*.

Strategische locatie

Strategische locatie is een begrip afkomstig van Edward Said (Said 1979). Er wordt een manier van omschrijven mee bedoeld vanuit de positie van de auteur ten opzichte van het Oriëntaalse materiaal dat hij/zij beschrijft. Iedereen die over de Oost schrijft, moet zich ertegenover positioneren, volgens Said. Deze positie wordt dan in de tekst van de betreffende auteur 'vertaald': het omvat het soort van de gebruikte vertelwijze, beelden, thema's en motieven die in de tekst circuleren, zoals Said overtuigend beweert. In tegenstelling tot Foucault vindt Said dat de individuele auteur heel belangrijk is. In zijn 'close readings' onderzoekt hij de dialectiek tussen de individuele auteur of tekst en de complexe collectieve formatie waartoe het werk een bijdrage is. Ik ga eerst na hoe de strategische locatie van Madelon Székely-Lulofs in het algemeen ten opzichte van Nederlands-Indië in het algemeen en ten opzichte van de *Tjoet Nja Din* in het bijzonder was.

Van Madelon Székely-Lulofs wordt gezegd dat ze anders dan Daum, Douwes Dekker of Couperus een 'kind van Indië' was (Wijngaard 1983). Ze werd inderdaad is in Soerabaja geboren. Dit verandert echter niets aan het feit dat ze net zo zeer een kind van Nederlandse kolonisatoren was als de meeste Nederlandse schrijvers die over Nederlands-Indië schreven. Haar vader, Claas Lulofs, was eerst ambtenaar Binnenlands Bestuur op Java. In het *Haarlems Dagblad* gaf Madelon Lulofs in 1949 een interview waarin ze vertelde dat haar vader zijn ambt als een roeping ervoer en dat hij zich tegenover de bevolking als een welwillende voogd gedroeg (Wijngaard 1983). Het (koloniale) ambt als roeping ervaren is de meest typische vorm van wat men in postkoloniale studies de 'mission civilisatrice' noemt. Ook het noemen van de houding van de vader als voogd roept de typisch koloniale relatie tussen kolonisator en gekoloniseerde op: er is kennelijk een kinderachtige en verweesde bevolking over wie een voogd zich moet ontfermen.[3] Wijngaard beschrijft de loopbaan van de vader als van een 'goed bestuurder' die 'regelmatig promotie' maakt. Toen Madelon één jaar werd, werd haar vader naar Atjeh overgeplaatst. Dit is midden in de Atjeh-oorlog waarover de roman

Tjoet Nja Din zal gaan. In het bivak speelt de kleine Madelon met krijgsgevangenen, rovers en moordenaars die daar als dwangarbeiders tewerk zijn gesteld. Wijngaard geeft het volgende citaat uit *Weet je nog wel* (1957):

> ‘In mijn hansop sloop ik met blote voeten over het warme gras naar de bloemen en wachtte met ingehouden adem tot een libel zich daarop neerzette. Dan trachtte ik met de toppen van duim en wijsvinger het lange, naalddunne lijfje te pakken. Het lukte mij nooit en, teleurgesteld, heb ik toen eens één van ‘onze’ gestraften het bevel gegeven zo'n ‘tjapoeng’ voor mij te vangen. (...) Mijn vader, die het van zijn kantoortje uit zag, kwam met grote stappen en daverende stem de gouvernementele orde herstellen; de gendarme kreeg een behoorlijke schrobbering, maar hij verweerde zich met de voor hem kennelijk onaanvechtbare verontschuldiging: ‘Nonnie had het bevolen’. (Wijngaard 1983, 52)

Tevergeefs staat het woord ‘onze’ in aanhalingstekens, en tevergeefs probeert de vader de situatie recht te zetten: alles wat vader en dochter beleven, bevindt zich steevast en duidelijk aan de koloniserende kant tegenover de ‘gestraften’. Zij zijn het die de bevelen geven, die de schrobbering uitdelen. Madelon Lulofs wordt als welgestelde kolonisator gesocialiseerd en dit kan door niets teniet gedaan worden. De reflexen van bevelen geven, inheemse mensen als ‘onze gestraften’ te zien, krijgt ze van haar geboorte mee. Deze socialisatie weerspiegelt zich ook in de teksten die ze later schrijft. In haar beschrijvingen vindt men niet alleen de hiërarchische ‘divide’ tussen blanken en inheemsen, maar ook tussen rijken en armen. Deze laatste sociale tegenstelling wordt in *Tjoet Nja Din* zonder problematisering weergegeven. Van het volk op Sumatra, dat helemaal onderaan de maatschappelijke ladder staat, krijgt de lezer slechts een beeld als dienaars van de inheemse bovenlaag. De oorzaak hiervan echter is niet alleen de sociale achtergrond van de schrijfster - die haar perspectief in ieder geval bepaalt. Het opvallend dat ook in andere romans over Nederlands-Indië geschreven door Nederlanders (bijvoorbeeld Multatuli of Couperus) het gegeven beeld van de inheemse bevolking zich tot de bovenlaag beperkt: dat zijn namelijk de kringen waarmee de Nederlandse ambtenaren in Indië de praktijk van de kolonisatie handhaafden. Volgens Salverda heeft dit verschijnsel ook te maken met de grote invloed van Huizinga's *Herfsttij der Middeleeuwen*

uit 1919. Salverda schrijft:

> ‘Via Van Vollenhoven en anderen, zoals G.J. Nieuwenhuis, kreeg Huizinga's aristocratische cultuurbegrip vervolgens een centrale plaats in de opvattingen waarmee Nederlandse geleerden en beleidsmakers de inheemse cultuur tegemoet traden. Daarbij ging dan, vooral op Java en Bali, de aandacht primair naar de Oosterse hofcultuur van een inheemse elite van regenten in al haar veelzijdige exotische en esthetische pracht. In deze oriëntalistische cultuuropvatting was echter geen plaats voor de eigentijdse, moderne, gemengde, multiraciale, islamitische cultuur van het gewone volk in de stadscampongs.’ (Salverda 2001, 86)

Ook in de roman van Madelon Székely-Lulofs is er alleen maar plaats voor de exotische pracht en praal van de omgeving van Tjoet Nja Din en die van haar zelf. Een voorbeeld:

> ‘Maar natuurlijk, bij de rijken en voornamen en vooral bij zulke machtige lieden als de Nanta's waren, dáár was de kamerhemel van laken, rijk geborduurd met blad- en bloemmotieven en met bonte kwasten versierd. En daar was de koele pandanmat op de slaapbank bedekt met een kleed en aan het hoofdeinde waren de pronkkussens opgestapeld, bontgekleurd, glinsterend en gouddraad en bladgoud, hoog in waarde. En in de kisten, daar lag de ganse rijkdom van der Nanta's weggeborgen: feest- en bruiloftskleren, broeken, jakken, sjaals en lendedoeken, donkerpaars, wijnrood, diepgrijs en zwart, zwaar van goud- en zilverdraad; en de sieraden: diademen, halskettingen en borstversierselen, enkelringen en armbanden van rood goud in de edelste bewerking, gordels met juwelen gespen, polsbanden met diamanten slot, flonkerende vingerringen, puntige gouden jasknopen en oorhangers en de gouden bloemsluier voor bij het bruidsgewaad.’ (38)

Dergelijke aan de stijl van het fin de siècle herinnerende passages vindt men in overvloed in de roman. De dienende rol van het volk wordt daarentegen een motief: het wordt altijd en overal herhaaldelijk als vanzelfsprekend beschreven:

> ‘Op het erf staan de dragers met de draagstoel gereed en zij neemt

> daarin plaats met de beide kinderen. Dan zetten de mannen hun schouders onder de lange bamboezen staken, ze heffen het gestoelte op, de vrouwen voegen zich met hun kinderen tot een stoet, de lijfwacht omringt hen. Zo verlaat Tjoet Nja Din huis en erf om niet te hoeven buigen voor het gezag van de Ongelovige. [...]
> Zij verlaat het met alles en iedereen, met goud, goederen en juwelen, met al haar volgvrouwen en slavinnen.[...]
> Din heeft alleen de kaken hard opeen gebeten en heel recht op zit zij in het draaggestoelte, dat deint op de rhytmische gang van dragers, en haar kleine, van ringen flonkerende handen omklemmen elkaar onder de afhangende einden van de doorzichtige, witzijden sjaal [...]'
> (Székely-Lulofs 1985, 120-121)

Of Madelon Székely-Lulofs ook onder de invloed van Huizinga's *Herfsttij* zulke kleurrijke en esthetiserende beschrijvingen gaf, weet ik niet. De stijl is in ieder geval verwant aan die van de beroemde historicus. Het gezichtsveld van Tjoet Nja Din omvat alleen de mensen die *tegenover* haar en niet degenen die *onder* haar staan. Haar strijd is tegen de ongelovige Nederlanders en niet tegen haar eigen rijke sociale laag. Haar belangstelling gaat uit naar de politieke en niet naar de sociale onrechtvaardigheid. Voor deze laatste is ze ongevoelig.

Ook moet men niet vergeten dat Madelon Székely-Lulofs - ondanks haar langdurige en directe aanwezigheid in Indië - niet over rechtstreekse ervaring over de Atjeh-oorlog beschikte. Zoals uit de literatuurlijst opgenomen aan het eind van de roman blijkt, heeft ze uit boeken over deze oorlog kennis opgedaan. Haar beschrijving van de Atjeh-oorlog is een *re-presentatie* en niet een 'natuurlijke' weergave van de Oost. Haar voornaamste bron was *De Atjehers* door C. Snouck Hurgronje (1857-1936), een Nederlands arabist en islamoloog. Zijn rol in de Atjeh-oorlog is niet helemaal duidelijk; waarschijnlijk functioneerde hij als spion aan de kant van de Nederlanders. Hij was medewerker en raadgever van generaal Van Heutsz die een harde aanpak tegenover Atjeh voorstond en wiens werk *De onderwerping van Atjeh* eveneens en zelfs op de derde plaats van Székely-Lulofs geraadpleegde literatuurlijst staat. In tegenstelling tot Van Heutsz was Hurgronje een voorstander van een verlicht koloniaal bestuur. De ambivalentie van de aanwezigheid van werken van een verlichte en van een 'hardcore' kolonisator op de literatuurlijst achter in het boek keert terug in de vraagstelling: hoe keek Székely-Lulofs zelf tegen de Atjeh-oorlog aan in deze roman? De vraag

wordt nog prangender wanneer we kijken welke bronnen met speciale nadruk in de roman worden genoemd. Eén zo'n benadrukte bron is het epos *Hikajat Prang Kompeuni* geschreven door de Atjehse dichter Dokarim. Székely-Lulofs treft zijn naam toevallig in de kantlijn geschreven van het boek van Hurgronje, zoals ze deze 'ontmoeting' in 'De aanleiding' beschrijft. Een indirecte vondst dus. Het vinden van zijn naam op een veilige Nederlandse studeerkamer in de marge in een Nederlands boek is metaforisch voor de koloniale situatie van centrum en periferie en voor het schrijven over de Oost: de directe bron (Dokarim) wordt als het ware door het centrum (hier: het boek van een Nederlander) op de periferie geplaatst en door een toevallige ontmoeting naar voren gebracht. Ook de manier waarop Székely-Lulofs met de naam van de Atjehse dichter omgaat is veelzeggend:

> 'Hij heette Dokarim of Abdoelkarim. Ik verwierp Abdoelkarim; dat kon de naam zijn van een veedrijver of van een klerk of van een opzichter. Veel liever aanvaardde ik: Dokarim. Hij was een Atjehs dichter, maar aangezien het overgrote deel van het Atjehse volk niet kon lezen, reciteerde hij zijn heldendichten voor zijn publiek.' (Székely-Lulofs 1985, 6)

Ze pleegt een discursieve kolonisatie met de naam van de dichter: ze verwerpt één van zijn namen waardoor ze zich in de positie van naamgever stelt. Ze ontneemt een deel van de subjectiviteit van de dichter. Zij zelf mag wel subject zijn, de subjectiviteit van de inheemse dichter wordt door haar bepaald. Ze vindt de naam Abdoelkarim te volks, te eenvoudig, haar bewondering gaat zeker niet uit naar een veedrijver, een klerk of een opzichter - typische functies trouwens voor de koloniale arena. Hierin weerspiegelt weer haar genegenheid voor wat door haar als aristocratie gezien wordt tegenover de lagere sociale standen. Hier gaat het voorlopig om de geestelijke aristocratie. Later in het boek - zoals ik al liet zien - wordt het uitgebreid tot de sociale sfeer.

Ook gaat Székely-Lulofs in de bibliografie op een vreemde manier met de naam van de inheemse dichters om: eerst vermeldt ze de vertaler H.T. Damsté als auteur bij de *Hikajat Prang Sabi*. Dit werk werd in de oorspronkelijke taal door Njaq Poeteh geschreven - wiens naam helemaal niet wordt vermeld. Even verder staat: '*Fragment uit de Hikajat Prang Kompeuni* van Dokarim, mondeling vertaald door H.T. Damsté.' De Atjehse dichter staat nergens op de plaats waar een auteur vermeld hoort:

op de eerste plaats. Zijn werk is slechts door de vertaling toegankelijk en de vertaler treedt zelfs in de plaats van de auteur. Auteurschap in de koloniale context is voor een gekoloniseerde niet weggelegd.

Opbouw

De roman *Tjoet Nja Din* bestaat uit 18 hoofdstukken waarvan het eerste een soort inleiding is. Het beschrijft *de aanleiding* - tevens de titel ervan - tot het schrijven van de roman. Hoofdstukken twee en drie geven de lezer een beeld van de geschiedenis, van de sociale toestanden en machtsverhoudingen in Atjeh. Pas de hoofdstukken vier, vijf en zes geven de vóórgeschiedenis en de geschiedenis van Tjoet Nja Din zelf. In de volgende hoofdstukken wordt haar leven steeds meer verweven met de verschillende fasen van de Atjeh-oorlog en met die van haar twee echtgenoten, Tekoe Langma en Tekoe Oemar. In de voorgrond maken we kennis met de veelzijdige en complexe toestanden van de machtsverhoudingen tussen de drie belangrijkste machthebbers in Atjeh onderling: de sultan, de adel en de religieuze leiders. Aan het eind komt de figuur van Tjoet Nja Din als oudere, aan reumatiek lijdende, blind geworden vrouw én onverzoenlijke strijdster naar voren. Helemaal aan het eind wordt ze naar Java verbannen waar ze haar zicht weer terugkrijgt. Het boek eindigt ambigu. Aan de ene kant wordt de indruk gewekt alsof de oorlog met de overwinning van de Nederlanders verliep:

> ‘Er worden wegen en bruggen gelegd, hospitalen ingericht. De markten zijn levendig, de Grote Moskee, door niemand meer Beitoe Rahman genoemd, wordt druk bezocht. Er bestaat geen Geconcentreerde Linie meer, Atjeh mèt zijn Onderhorigheden is in zijn geheel onder Nederlands oppergezag gebracht. De velden worden bewerkt, de belastingen vloeien in de schatkist, de oude Feodalen zijn bezoldigde Inlandse ambtenaren geworden’ (Székely-Lulofs 1985, 209)

Even later wordt deze passage gerelativeerd:

> ‘Maar de Generaal van Daalen, die een militair was, en die wist, dat ook de troepen, waarmee van Heutsz dit land zo hard geslagen had, binnenkort naar Java zouden teruggaan; die wist, dat de

> priesters nog niét verslagen waren en dat de brand ten allen tijde opnieuw kon uitslaan, omdat wel de pacificatie weer werd ingevoerd, maar de Verzoening nog niet geboren was....van Daalen heeft het niet gewaagd Din temidden van haar volk te laten. Zij is door hem naar Java verbannen.' (Székely-Lulofs 1985, 214)

Op die manier worden beide standpunten in de roman vertegenwoordigd: die van de kolonisator en die van gekoloniseerde. Aangezien de twijfel over de overwinning als laatste wordt geopperd, blijft de ware afloop van de oorlog aan het eind van het boek open.

Stijlfiguren van uitsluiting

Maaike Meijer heeft de twee beroemdste romans over Nederlands-Indië van Székely-Lulofs - *Rubber* (1931) en *Koelie* (1932) - uitvoerig geanalyseerd met onder andere de hulp van de narratologie (Meijer 1996). Ze komt tot de conclusie dat ze, ondanks de manifest goede bedoelingen van beide, vanwege de narratieve technieken koloniale boeken blijven. Onder de narratieve technieken stelt ze 'figures of division' (stijlfiguren van uitsluiting) vast. Deze ontleent ze aan Toni Morrisons boek *Playing in the Dark* (1992).

In dit artikel wil ik verder naar de roman *Tjoet Nja Din* kijken eveneens met de hulp van deze stijlfiguren van uitsluiting. Ik wil antwoord zoeken op de vraag of ook deze roman, die de schrijfster zelf haar mooiste boek heeft genoemd, wezenlijk een koloniale roman blijft ondanks de manifest goede bedoelingen. Van de tien stijlfiguren van uitsluiting die Meijer onderzoekt, kijk ik hier meer gedetailleerd naar de volgende vier:

(1) de bevoogdende vertelwijze
(2) het theater van wreedheid en civilisatie
(3) het gebrek aan inheems zelfbegrip en zelfreflectie
(4) het homogeniseren van mens en landschap/omgeving, *verdinging* van de inheemse mens

Mijn stelling is dat in de laatste roman van Székely-Lulofs deze stijlfiguren van uitsluiting niet meer zo eenduidig zijn. Ze zijn wel

aanwezig, maar worden telkens toch weer ondermijnd. Door deze ambivalentie ontstaat er een kritische afstand tussen de vertelinstantie en het door haar beschreven materiaal waardoor voor de 'ik' identificatie met haar eigen volk onmogelijk wordt. De kritische afstand komt neer op ironie. Deze ironie heeft meerdere vormen in de roman. Ironie is een middel waardoor deze roman het minst koloniale boek van Székely-Lulofs is.

(1) de bevoogdende vertelwijze

Er is sprake van een bevoogdende vertelwijze wanneer 'het inheemse subject nooit volledig zelf aan het woord kan zijn, maar zich slechts via het "buikspreken" van de verteller kan uiten.' (Meijer 1996). Met andere woorden: de externe vertelinstantie staat het spreken nooit volledig af ten gunste van het inheemse personage, waardoor het verhaal door deze externe vertelinstantie gekleurd wordt. Dit is ook waar voor *Tjoet Nja Din*. Het titelpersonage krijgt pas op bladzijde 86 de kans om zelf iets te zeggen. De vertellertekst domineert over directe tekstsoorten waardoor er een discursieve kolonisatie in plaats vindt. *Tjoet Nja Din* is eigenlijk een ik-roman, verteld door een ik die volledig met de schrijfster Madelon Székely-Lulofs, d.w.z. met een blanke Europese vrouw samenvalt. Ze beschrijft

> 'de dramatische levensgeschiedenis van een Indonesische vrouw, de Atjehse vorstendochter Tjoet Nja Din, die tijdens de Atjeh-oorlog een van onze felste tegenstanders is geweest.' (Székely-Lulofs 1985, 5)

Over haar wil de schrijfster schrijven, over iemand die in de achtergrond bleef en toch de grootste figuur van de strijd was:

> 'Ik kan haar niet anders zien dan zó: de ongeslagen overwonnene, tot in de dood onze vijandin. Alleen zó ook kan ik haar liefhebben, met die liefde, die dezelfde mens eert in haar als ik zou willen eren in mijzelf.' (Székely-Lulofs 1985, 13)

Deze zin bevat een ambivalentie: Tjoet Nja Din is een vijand van de natie waartoe de ik-verteller zelf behoort, toch wil ze haar liefhebben op grond van hun gemeenschappelijke eigenschap: het mens-zijn. Deze

ambivalentie bepaalt de zeer eigenaardige vertelwijze van de roman.

Alhoewel het een ik-verteller is die het verhaal vertelt, is deze ik niet een ik-als-hoofdpersonage maar een 'ik als getuige-van-horen-zeggen'. Er zijn heel wat terzijdes in de tekst als bijvoorbeeld 'zo ging het gerucht', 'zo zei men'. Deze terzijdes versterken het feit dat alles wat de ik-verteller vertelt, niet door haar geweten is uit directe ervaring maar van horen zeggen. Weliswaar staat de ik-verteller het woord nooit af ten gunste van haar hoofdpersonage, Tjoet Nja Din, soms geeft ze het woord indirect wel aan Dokarim, de inheemse dichter die ooit over de Atjeh-oorlog heeft geschreven:

> 'Ik moet nu Lezer, het woord geven aan Dokarim, want dit, wat hier in de Glitaroen-pas gebeurde - een verwarde, ja verraderlijk verwarde gebeurtenis! - geschiedde in de eigen tijd van de Atjehse dichter en hij weet het dus beter dan ik.' (Székely-Lulofs 1985, 138-139)

Het woord geeft ze hem echter niet direct of letterlijk in de vorm van een citaat, wel in de vorm van navertellen. Toch wil de ik-verteller niet altijd de indruk wekken van een alleswetende, objectief schrijvende verteller - ze relativeert deze positie door een afstand te creëren tot haar materiaal.

Deze 'ik' komt verder als zodanig zelden naar voren, ze focaliseert en functioneert grotendeels ook als externe vertelinstantie. Als zodanig geeft ze ons, lezers, een beeld van Atjeh, zijn inwoners en het Nederlandse leger. In deze rol is de vertelinstantie het meest bevoogdend.

De aanwezigheid van de 'ik' heeft echter ook andere vormen: een synoniem gebruik van 'ik' is 'wij' of 'ons'. 'Wij' duidt altijd 'wij, Hollanders of 'wij, de 'Kompeuni' (bedoeld wordt de Vereenigde Oost-Indische Compagnie) aan. Aangezien in negentig procent van het verhaal de 'ik' als externe verteller optreedt, wekt 'wij' waarbij de ik-persoon zichzelf ook rekent, altijd een soort verbazing en daarmee een vervreemdingseffect bij de lezer. De sympathie van de ik-verteller is duidelijk aan de kant van de inheemse mensen. Door op geregelde ogenblikken zichzelf in de wij-vorm tot de vijand van de inheemse bevolking te rekenen, ontstaat verwarring: wie is hier eigenlijk aan het woord? Deze tegen zichzelf en de haren distantie scheppende ik-vertelling gaat met een andere specifieke trek van de narratio gepaard: de ironie. Alle koloniale doelstellingen worden vanzelf geïroniseerd puur door het

gebruik van een voor de verteller onaanvaardbare, maar verplichte ‘wij’ tegenover de empathie en identificatie dragende andere partij, ‘zij’. Deze automatische ironie in de vorm van het vervreemdende ‘wij’ is op die manier tegelijkertijd ook zelfkritiek van ‘ons, Hollanders’ tegenover de Indische mensen. Een paar voorbeelden:

> ‘Ik dacht na. Het epos van de Atjeh-oorlog! Gedicht door een Indonesiër. Niet door een Hollander, neen, door een Atjeher. Door een vertegenwoordiger van dat volk, dat wij als de “Muzelmaanse barbaren” bestreden en onderwierpen met de leuze: “Wij brengen hun de beschaving.”’ (Székely-Lulofs 1985, 6)

Door ‘Muzelmaanse barbaren’ en ‘Wij brengen hun de beschaving’ tussen aanhalingstekens te zetten, distantieert de verteller zich van deze koloniale uitspraken en tegelijkertijd stelt ze het valse waarheidsgehalte ervan aan de kaak.

Als het verfijnde systeem beschreven wordt hoe men in een inheemse dorp binnengelaten wordt, - een bevriende of verwante persoon wordt doorgelaten mèt zijn wapens, een gewapende vreemdeling die de Islam belijdt, ontwapend, en een vijand met wie vrede gesloten was, wordt door het dorpshoofd en zijn kinderen ontvangen en met de groet: ‘Zie, met mijn zwaard zal ik uw leven beschermen en met mijn nageslacht verwelkom ik u!’ - zegt de verteller weer:

> ‘Maar wij hebben hun de beschaving gebracht. En te vuur en te zwaard hebben wij hen leren salueren en handje-geven.’ (Székely-Lulofs 1985, 35)

Door de conjunctie ‘maar’ krijgen deze zinnen het karakter van ironisch commentaar. Zoals blijkt uit het genuanceerde systeem van verwelkomen, hebben de inheemse mensen zelf al een beschaving en een fatsoen, zodat ze zich heel goed zonder de door de Nederlanders opgedrongen beschaving kunnen redden.

De ironie treedt ook nog expliciet op de voorgrond telkens als de verteller het over de zogenaamde koloniale politiek of over de koloniale ondernemingen heeft. Een paar voorbeelden:

> ‘Wij wilden nu zo snel mogelijk gaan regeren en onze van ouds beproefde Koloniale Orde in de plaats stellen van de anarchistische

> janboel der vroegere Atjehse Groten. Wij wilden wegen en bruggen bouwen, spoorlijnen aanleggen, de schurft, de malaria en de cholera gaan bestrijden en de schatten van het zo juist veroverde land, dat 'derhalve door recht van overwinning aan het Nederlands Indische Gouvernement behoorde', zodanig exploiteren, dat wij er behoorlijk van profiteerden, maar ook de Inheemse bevolking op een hoger levenspeil zouden brengen. Men kan tegen dergelijke aspiraties niet veel inbrengen, objectief gezien, is dit alles een loffelijk streven.' (Székely-Lulofs 1985, 152-153)

Ironie ontstaat hier door de dubbele stem: de verteller spreekt tegelijk met de 'wij' -stem van de kolonisator en tegelijkertijd ondermijnt ze de hele stelling met de gehele roman, die in zijn geheel als één grote inbreng tegen deze aspiraties is. Even verder staat:

> 'Inplaats van *onze* wegen en bruggen en spoorlijnen in *zijn* land te waarderen, inplaats van dankbaar te zijn, dat wij het oude, vuile krot van een moskee Longbata sloopten en met het puin er van het drassige terrein netjes ophoogden; inplaats van begrip te tonen voor onze liberale geste omtrent de cadaeu gedane nieuwe Grote Moskee, waarmee wij toch duidelijk getoond hadden hun alleen maar te vuur en te zwaard onze Koloniale Orde te hebben willen opdringen en niet ééns onze Christelijke Ethiek,...kortom, inplaats van onze bedoelingen, die ondanks de door ons begane vernieling van hun huizen, erven en aanplanten, *goed* waren, te waarderen en te honoreren met loyale onderworpenheid, verloochenden de Atjehers hun afkeurenswaardige aard niet, maar toonden onmiddellijk, toen zij zagen, dat wij ons ontwapend hadden, hun trouweloosheid en valsheid.' (Székely-Lulofs 1985, 153)

Dit is weer een prachtig voorbeeld van spreken met dubbele stem: aan de oppervlakte horen we de stem van de kolonisator, daarachter bijt de ironie, waardoor het waarheidsgehalte van de hele lange retorische zin met al zijn herhalingen en ingewikkelde constructies afgebroken wordt. Ook talig is dit een trouvaille van de schrijfster: gewikkeld in de klassieke retorische middelen - de lange, kronkelende zin met zijn herhalingen, puntkomma's, drie puntjes, cursiveringen, grote letters in het midden van de zin etc. - die als het ware aan het begin van de Europese cultuur staan, verwoordt ze de grootste leugen tegen een wereld die net zo goed over

culturele tradities beschikt, zij het van een geheel andere aard. De retorische middelen wekken juist de tegenovergestelde gevoelens in de lezer op: in plaats van sympathie en erkenning voor de Hollanders voelt de lezer sympathie en erkenning voor de Atjehers. Dit is een bewuste narratieve techniek van de schrijfster die ze herhaaldelijk in de roman gebruikt.

De bevoogdende vertelwijze is hier dus ambivalent. De aangeboden identificatie gebeurt met de Indonesiërs vanwege de sympathie van de ik-verteller, aan de andere kant stuurt 'wij' en 'ons' de identificatie formeel in de richting van de Nederlanders met wie echter - juist vanwege de empathie van de verteller met de Indonesiërs - identificatie absoluut onmogelijk is. Toch blijft de focalisatie door het hele werk bij de ik-verteller. De bevoogdende vertelwijze wordt dus ook in de *Tjoet Nja Din* gehandhaafd, maar ook wezenlijk verzwakt door de relativering van de alleswetende rol van de ik-verteller, door het vervreemdende gebruik van 'wij' en door ironie.

(2) theater van wreedheid en niet-civilisatie

Deze stijlfiguur van uitsluiting werkt eveneens ambivalent in de *Tjoet Nja Din.* Székely-Lulofs geeft een zeer gedetailleerd beeld van de onderlinge gevechten, conflicten en plaatselijke oorlogen van de inheemse bevolking. Zij begint bij het begin toen lang geleden de Maleiers uit Midden-Sumatra op de Westkust op het Noorden zich vestigden. De aanwezigheid van veel goud veroorzaakte er vele conflicten, zoals dat van de islamieten, de Menangkabauers en de Atjehers tegen de heidense Mantirs, de oorspronkelijke bevolking van het gebied met de rijke ondergrond. De Mantirs werden verjaagd. Strijd om bezit van goud en om religieuze dominantie worden hier aan elkaar gekoppeld. De ik-verteller neemt de lezer honderd jaar later mee naar Atjeh waar een ingewikkeld systeem van verschillende landbezittingen en gezagsgebieden bestaat. Er zijn de Sultans, de Sagi-Oversten, de Oeloebalangs (landheren) en Oelamas (religieuze leiders). Het volk speelt zelden een rol van belang. De gezagdragers voeren een voortdurend gevecht tegen elkaar. De ingewikkelde verhoudingen, vijandigheden en tijdelijke belangenverenigingen wekken de indruk van anarchie waarin de oorlog tegen de Nederlanders alleen maar één van de vele andere oorlogen is die de inheemsen onder elkaar voeren. De boodschap is dat in Atjeh met of zonder Nederlanders altijd al anarchie en oorlog is geweest: 'een theater

van wreedheid en niet-civilisatie'.

Aan de andere kant is de roman toch vernieuwend ten opzichte van andere koloniale werken in die zin dat hij de eigen geschiedenis van de inheemse bevolking benadrukt. De meeste koloniale werken geven de indruk alsof de gekoloniseerden vóór de komst van de kolonisatoren geen eigen geschiedenis, rijkdom, handel noch civilisatie hadden. In *Tjoet Nja Din* is dit beslist anders. Er is telkens weer sprake van de Portugezen, die al vóór de Nederlanders daar waren en vóór de Portugezen van de inheemse geschiedenis en van de eigen civilisatie van Indonesië. Zo wordt verwezen naar de matriarchale traditie die in dit rijk tijdens de kinderjaren van Din nog heerste. De dochters kregen er van hun vaders altijd een eigen huis waar ze onafhankelijk kunnen handelen en waar later hun echtgenoten alleen maar 'te huis' zijn. Het huis wordt nooit bezit van hun mannen, het blijft voor altijd van hen. Zo spelen hier de kleine meisjes 'huisje bouwen' en niet de jongens. Dit onderdeel van de matriarchale tradities getuigt van een goed omlijnde, van de Europese patriarchale civilisatie afwijkende inheemse civilisatie. Dit wordt door de verteller met instemming en als bewijs voor het bestaan van de inheemse civilisatie omschreven.

Als theater van wreedheid en niet-civilisatie wordt door de ik-verteller de eveneens aanwezige duidelijk minder vrouwvriendelijke, patriarchale traditie afgebeeld. Volgens deze traditie worden de dochters door hun vaders op hun twaalfde levensjaar uitgehuwelijkt. Er wordt een impliciete kritiek - alweer in de vorm van ironie - tegen deze patriarchale praktijk door de ik-verteller geuit. Ze denkt na over de relatie tussen twee mensen die op grond van een ouderlijke beslissing met elkaar moeten trouwen:

> 'Niets is zo moeilijk te zeggen als van een mens te zeggen, of hij liefhad en gelukkig was. Maar Dokarim heeft gezegd van Tjoet Nja Din, dat zij de Tekoe Lamgna zeer liefhad. Nu was Dokarim een dichter en onder de mensen zijn de dichters dié mensen, die het meest houden van de schone schijn. En schóner schijn dan de liefde bestaat er niet.
> Maar laat ons de dichter geloven en zeggen, dat zij Ibrahim van Lamgna liefhad en gelukkig was. En laat ons zeggen, dat ook de Tekoe Lamgna haar liefhad.' (Székely-Lulofs 1985, 75)

Nu is het juist de verwijzing naar Dokarim en naar de dichters over het algemeen die samen met de distantie de ironie schept. De ware aard van

zo'n liefde tussen twee door de ouders ten huwelijk gedwongen kinderen is op een zeer subtiele manier in twijfel getrokken door de verteller die zoiets alleen maar in de vorm van causatieve werkwoorden kan uitdrukken. De geconstrueerde vertelwijze weerspiegelt de geconstrueerde aard van het huwelijk.

Van de door vaders besloten huwelijk zegt de ik-verteller:

> 'Bruid van een man, die ze totaal niet kent en die haar niet kent. Maar dat is zo de gewoonte en het verhindert niet, dat de bruiloft een vrolijk en verrukkelijk feest wordt ...'(Székely-Lulofs 1985, 68)

Wij als lezers vernemen niet of de bruid zelf zich ook zo vrolijk en verrukkelijk voelt. Er wordt geen beeld gegeven van de innerlijke wereld van Tjoet Nja Din; we mogen haar alleen van buiten leren kennen. Toch is de twijfel over de vrolijkheid van de hoofdpersonage zelf wel aanwezig door de impliciete tegenstelling tussen de twee boven geciteerde zinnen. Dat de verteller deze onmenselijke gewoonte als wreedheid en als niet-civilisatie afbeeldt, wordt door de hedendaagse lezer aanvaard.

(3) het gebrek aan zelfbegrip en zelfreflectie

De deelnemers aan deze cultuur - maar vooral Tjoet Nja Din - worden als poppen voorgesteld:

> 'Zó met haar donkerrood beschilderde handen en voeten, in haar gouddoorweven zijden broek en van gouddraad stijf en nauwsluitend jakje, vol met gouden en diamanten juwelentooi, en verstard tot die voorgeschreven houding, zal de kleine Din geleken hebben op een prachtige, kostbare oosterse pop.' (Székely-Lulofs 1985, 71)

Din verzet zich dan ook nooit tegen de voorschriften en regels die haar tot pop degraderen. Het komt nooit in haar op om zich ertegen te verzetten dat ze volgens gewoonte als minderjarige uitgehuwelijkt wordt aan iemand die ze niet eens kent en dat het als vanzelfsprekend wordt beschouwd dat deze man 'ergens anders nog een volwassen vrouw bezat'... En als de tijd van de defloratie komt en haar man haar in ruil voor de eerste nacht een kostbare gordel schenkt, toont ze die verheugd aan

haar moeder. Tjoet Nja Din heeft alleen pijn en een sterk gevoel van verzet als haar land en haar man in gevaar zijn. Vernedering *als vrouw* vernedering schijnt haar te ontglippen. Het gebrek aan zelfreflectie of enige vorm van denken wordt in de roman zelfs onder de seksen verdeeld, met andere woorden geseksualiseerd. Het privilegie te denken is alleen aan de mannen besteed, niet aan vrouwen:

> ‘Het is het geloof, dat in vrouwen en kinderen is en dat uit hun hart recht omhoog stijgt naar het Verlangde, zonder éénmaal door nadenken of omzichtigheid te worden verstoord. Maar het geloof van de man gaat niet omhoog, maar rechtuit en dáár zijn de hinderlagen van overweging en berekening.’ (Székely-Lulofs 1985, 198)

Dit gebrek aan zelfreflectie en nadenken leidt ons naar de volgende stijlfiguur van uitsluiting:

(4) het homogeniseren van mens en landschap/omgeving

Inheemsen worden in de tekst vaak vergeleken met dieren en er wordt op hun lichamelijkheid nadruk gelegd. Enkele voorbeelden:

> ‘[prins Mahoedoem Sati] was kort en krachtig gebouwd; onder zijn glanzende lichtbruine huid lagen de spierbundels zo lenig en bewegelijk als bij een jonge tijger; zijn glad haar glom blauwzwart in het zonlicht. Hij hield zijn gezicht gretig vooruit gestoken en zijn wijde neusgaten snoven de zilte zeelucht en de van het land aanwaaiende moerasdampen in, alsof hij het avontuur zelf wilde inademen en alvast herbergen in zijn lijf.’ (Székely-Lulofs 1985, 15-16)
> ‘Oemar stokt. Als een dier, dat in donker onraad speurt. Hij steekt zijn hoofd wat verder vooruit, zijn neusvleugels gesperd, zijn oren gespitst.’ (Székely-Lulofs 1985, 206)
> ‘Maar [Tjoet Nja Din] is oud, kreupel en blind, en ze leeft, erger dan een hond, omdat zij niet over onderwerping horen wil.’ (Székely-Lulofs 1985, 211)

De homogenisering van mens en dier werkt als *verdinging* (Meijer 1996, 159). Er valt op te merken dat deze homogenisering nooit in verband met de blanke mensen in de tekst voorkomt. Aan de andere kant gebeurt deze 'verdinging' in de *Tjoet Nja Din* naar mijn gevoel in mindere mate dan in *Rubber* of in *Koeli.*

Een andere vorm van homogenisering is tussen mens en natuur. De ik-verteller beschrijft de verschillende ceremonies rond de geboorte van Tjoet Nja Din. Een van de plechtigheden is het zogenaamde *Peutron*: de eerste keer dat een kind naar buiten wordt gedragen. De plechtigheid wordt als volgt omschreven:

> 'Buitenshuis komen, betekent immers voor de Atjehse mens: uit zijn paalwoning afdalen om in aanraking te komen met de aarde. Met de aarde, die de Moeder is van alle leven en die in haar schoot zóveel verbergt, wat de mens een eeuwig geheimenis blijft. Ontspruiten niet alle bomen en gewassen, goede èn slechte, aan deze aarde? Voeden niet mens en dier zich aan datgene, wat de aarde voortbrengt? En omvat zij niet het mysterie van de dood, dáárdoor, dat zij de afgestorvenen weer in zich opneemt en bewaart tot aan de jongste dag? Wie kent het magisch gebeuren, dat zich in alle stilte, diep in de aarde, voltrekt?' (Székely-Lulofs 1985, 48)

Deze inleidende passage beschrijft de betekenis van het buitenshuis komen voor de Atjehse mens vanuit het perspectief van de niet-Atjehse, Europese verteller. Het is vanaf de tweede zin van het citaat niet precies vast te stellen of de betekenis van het ritueel - éénwording met de natuur - door de verteller zelf toegekend wordt of het alleen maar de beschrijving is van de betekenis die door de inheemse mensen zelf aan dit ritueel wordt toegekend. In ieder geval wordt de 'Atjehse mens' als de ander beschreven, waardoor een dichotomie ontstaat: 'de Atjehse mens' wordt impliciet als de ander ten opzichte van 'ons, Europeanen' voorgesteld. Even later blijkt echter dat deze gewoonte toch niet zo algemeen geldig is zoals eerst voorgesteld. Ze betreft alleen maar de vrouwen:

> 'Het is een plechtigheid, waarbij alleen maar vrouwen zijn gemoeid, geen man komt daaraan te pas, want de dingen der aarde en die der vrouw zijn evenredig en dus met elkaar in harmonie.' (Székely-Lulofs 1985, 48)

Zo wordt eerst ‘de Atjehse mens’ geïsoleerd, daarna de Atjehse vrouw. Het is weer niet precies vast te stellen in het tweede deel van de zin of de betekenistoekenning van de verteller of van de Atjehers afkomstig is. De ‘verdinging’ van Tjoet Nja Din op deze manier - de beschreven plechtigheid betreft immers haar - komt in ieder geval overeen met de algemene strekking van haar representatie: ze blijft niet alleen in de achtergrond waarvóór de Atjeh-oorlog zich afspeelt, ze *is* zelf de achtergrond, de grond van Atjeh die verdedigd moet worden. Ze krijgt de kans niet om zelf te handelen: dat doen de mannen om haar heen. Ze gaat altijd met de strijders mee, maar nooit staat ze vóóraan de gebeurtenissen; behalve wanneer ze haar tweede man verliest. Dan lezen we over haar: ‘Zes jaren heeft Tjoet Nja Din haar guerrilla jegens ons volgehouden’ (208). Op de allerlaatste bladzijde van de roman echter blijkt dat haar ‘verdinging’ ook ambivalent is. Ze staat weliswaar symbool voor het Atjehse grondgebied en ze wordt alleen van buitenaf beschreven, maar toch kan haar ondoorgrondelijkheid ook positief opgevat worden. In de gebruikte wij-vorm vraagt de ik-verteller zich af of het voor een Nederlander überhaupt mogelijk is tot zo een mens door te dringen:

> ‘Maar wéten wij dan, welke gestalten en welke beelden haar herinnering bevolkten en welke dagdroom haar in zijn ban gevangen hield?!
> Als wij één ogenblik ons naar haar overbuigen om die herinneringen met haar te delen, en wij denken aan Lamgna in de Glitaroen-pas, aan het verbrande Lampadang, aan de walmende Kloof van Beradin, aan Oemar's verborgen graf in het oerwoud langs de Meulabohstroom, en aan dat hartbeklemmende moment, waarop de paketboot naar Java zich losmaakte van de Atjehse wal... Zullen wij dan niet tenminste de haat gunnen aan haar, die aan ons alles verloor, wat zij bezeten heeft en liefgehad?’
> (Székely-Lulofs 1985, 214)

Het impliciete antwoord op de eerste vraag van deze passage is nee, op de tweede en laatste vraag is ja. Dat gebaar van ‘ons overbuigen’ naar de andere kant lukt in deze roman van Székely-Lulofs wel. ‘Ik’, ‘wij’, ‘ons’, de Nederlanders zijn de indringers van een autonome wereld die zijn eigen waarden, eigen tradities en eigen cultuur heeft. Deze eigen waarden, eigen tradities en eigen cultuur worden dan bij wijze van de ondoorgrondelijke persoon van Tjoet Nja Din metaforisch afgebeeld. De ik-vertellers ‘ik’,

‘wij’ en ‘ons’ worden hier als de ‘ander’, als de indringende vreemdeling voorgesteld die in deze wereld van ‘hen’, van Tjoet Nja Din geen plaats hebben en haar haat wordt gerechtvaardigd.

Uitleiding

Deze analyse ondersteunt mijn stelling: Madelon Székely-Lulofs is het dit keer gelukt een sterk zelfkritische, grotendeels antikoloniale roman te schrijven ondanks alle narratieve automatismen van het koloniale discours. Aan het begin van mijn opstel heb ik ook nog beloofd om deze stelling door het onderzoek naar de beeldvorming van Van Heutsz in de roman te staven. Welnu, de naam van Van Heutsz komt samen met de vermelding van zijn naam als auteur in de ‘Geraadpleegde literatuur’ aan het eind van het boek negentien keer voor. De achttien keer dat zijn naam in de tekst voorkomt, wordt hij als ‘overwinnaar’ (p. 8), als ‘harde aanvaller’ (p. 198) als een ‘kaphé-generaal’ (kaphé = niet-moslim, ongelovige, heidens) (p. 202) afgebeeld, een niets aanziende militair die als grote vijand tegenover de volksheld van de Atjehers, Tekoe Oemar, wordt geplaatst:

> ‘En dit is het begin van het einde, want van Heutsz is een andere tegenstander dan de anderen. Hij volstaat niet met het verslaan en verjagen, hij ziet alleen heil in de vernietiging. En met voor ogen deze vernietiging van Oemar als de Volksheld, als drager van de idee der Onverzoenlijkheid, zet van Heutsz de rusteloze jacht in.’ (Székely-Lulofs 1985, 203)

De keuze is tussen Van Heutsz of Oemar... De roman is een afrekening met alles wat Van Heutsz symboliseert: Nederlands koloniale macht, militaire agressie, niets aanziende uitroeiing van de inheemse bevolking. Met andere woorden: een afrekening met ‘ons’, ‘Nederlandse kolonisatoren’ in Nederlands-Indië. Daarom liet minister-president Willem Drees dit boek tijdens de politionele acties in 1948 uit de etalages verwijderen. De schrijfster koos door haar *Tjoet Nja Din* definitief partij voor de Indonesische vrijheid.

Dit artikel is mede tot stand gekomen met de steun van de Hongaarse OTKA-beurs T/F 047131.

Literatuur

Fanon, Frantz: *Black Skin White Masks.* Translated by: Charles Lam Markmann. London and Sydney: Pluto Press (1967).
Galen, J.J. van: 'De vrouw achter Rubber'. In: Haagse Post 13-7-1985.
Meijer, Maaike: *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie.* Amsterdam: Amsterdam University Press (1996).
Pusztai, Gábor: 'De onbekende László Székely.' In: Indische Letteren. 10/4 december 1995, p. 195-206.
Said, Edward W.: *Orientalism.* New York: Vintage Books. A Division of Random House (1979).
Said, Edward W.: *Culture and Imperialism.* London: Vintage (1994).
Salverda, Reinier: 'Beeld en tegenbeeld van het koloniale verleden.' In: Fokkema, D. - Grijzenhout, F. (reds): *Rekenschap 1650-2000.* Den Haag: Sdu Uitgevers (2001).
Székely-Lulofs: Tjoet Nja Din. De geschiedenis van een Atjehse vorstin. 2e druk. 's-Gravenhage: Thomas & Eras (1985).
Wijngaard, Cock van den: 'Madelon Lulofs (1899-1958)'. In: Bzzlletin 110 (1983).

Eindnoten:

1 Toen de zgn. 'Eerste Politionele Actie' dreigde liep Piet van Staveren in juli 1947 in Djokjakarta over naar de troepen van de Indonesische Republiek. Waarschijnlijk vanwege zijn nauwe kontakten met de Indonesische communisten in Madioen werd hij uiteindelijk door de regering Hatta gevangen genomen en vervolgens uitgeleverd aan Nederland. Daar wachtte hem een gevangenisstraf die hij tot 1955 in Leeuwarden uitzat. Akties van Indonesische en Nederlandse communisten waren het gevolg. (http://www.iisg.nl/collections/staverennl.html)
2 'Going native' is een term in postkoloniale studies. Het betekent de overgang van iemand die bij de kolonisatoren hoort naar de wereld van de gekoloniseerden. Dit kan gebeuren op seksueel, cultureel, religieus of politiek gebied.
3 Franz Fanon beschrijft dit verschijnsel in zijn boek *Black Skin White Masks* (1986) als volgt: 'A white man addressing a Negro behaves exactly like an adult with a child and starts smirking, whispering, patronizing, cozening.'

Over de auteurs

[Om privacyredenen is dit tekstgedeelte niet zichtbaar.]

De afbeeldingen

Onze dank gaat vooral uit naar dhr. Aad Engelfriet, van wie we heel wat fotomateriaal kregen (http://home.iae.nl/users/arcengel/index.html). De tekeningen van László Székély werden uit het tijdschrift *Sumatra* gefotografeerd. De foto's van László Székély zijn privébezit van Gerard Termorshuizen (behalve die van hem met zijn aapje, die in de Hongaarse editie van *Tussen oerwoud en plantage* verscheen), die van *Rubber* van Olf Praamstra. Andere bronnen: wikimedia, digischool.nl, geschiedenis.nl, maninjau.nl, zeeburgnieuws.nl, oudzuid.amsterdam.nl.